

Une Influence
du Naturalisme Français
en Amérique

Frank Norris

Thèse pour le Doctorat d'Université
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris
par
Marius BIENCOURT

Marcel Giard
Libraire-Editeur
16, Rue Soufflot
Paris (5^e)

1933

Une Influence
du Naturalisme Français
en Amérique

Frank Norris

La Faculté n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans les thèses ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leurs auteurs.

Une Influence
du Naturalisme Français
en Amérique

Frank Norris

Thèse pour le Doctorat d'Université
Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris
par
Marius BIENCOURT

Marcel Giard
Libraire-Editeur
16, Rue Soufflot
Paris (5^e)

1933



INTRODUCTION

EVOLUTION DU RÉALISME EN AMÉRIQUE JUSQU'EN 1900

Les progrès scientifiques qui, en si peu de temps, ont transformé la face et la vie des peuples, devaient avoir leur répercussion dans les arts et dans le plus démocratique de tous les arts : le roman. Un besoin croissant de vérité objective amena peu à peu l'écrivain et l'artiste à modifier leurs méthodes et à s'inspirer de celles des sciences : l'observation et l'expérimentation. De là le réalisme et le naturalisme qui ne furent pas une révolution, mais l'aboutissement d'une évolution qui s'accrut en France et en Angleterre dès le XVIII^e siècle.

A cette époque, non seulement l'Amérique n'avait pas encore de roman, mais elle n'avait ni arts ni littérature. Avant d'être une unité littéraire, il lui fallait devenir une unité physique et morale. C'est ce qu'elle fit au XIX^e siècle où son histoire est celle d'un pays qui prend conscience de soi, s'organise, brûle les étapes et, à la fin, rattrape ses aînés. Pendant cette période d'organisation, qui est aussi une période d'imitation, l'Amérique reflète avec retard les principaux courants de la pensée européenne. Avant d'épouser le réalisme, elle dut acquérir la raison critique et positive et triompher de deux obstacles : le puritanisme qui la stérilisait, et le romantisme qui répondait si bien à sa jeunesse.

Sans doute le puritanisme avait perdu depuis longtemps une partie de son sens religieux, et le tempéra-

ment pratique de l'Anglo-Saxon, influencé par le nouveau milieu, avait rapidement tourné les aspirations théocratiques des premiers pèlerins vers la possession de biens immédiats et matériels. Mais l'intolérance et le fanatisme n'avaient pas désarmé, l'esprit puritain régnait toujours et s'opposait aux plaisirs de l'imagination et des sens. Cependant le rationalisme qui avait soufflé d'Europe pendant la période révolutionnaire porta bientôt ses fruits : la fiction naquit au début du siècle et progressa avec Fenimore Cooper, Washington Irving, Edgar Poe, Nathaniel Hawthorne et Herman Melville.

Le romantisme ne fut pas le moindre obstacle à l'avènement du réalisme. S'il n'eut en Europe que le sens et la durée d'une réaction, il eut ici la vie plus longue, et pour cause : la jeunesse des nations, comme celle des individus, est toujours idéaliste et romantique. Les doctrines de Rousseau et de Kant se combinèrent pour engendrer une sorte de mysticisme qui divinisa l'homme et la nature. A la suite des transcendantalistes et d'Emerson, leur prophète, l'Amérique risquait de se perdre dans les régions éthérées de l'idéal si les faits ne l'avaient ramenée au sens de la réalité.

Deux événements qui marquèrent l'apogée du romantisme et préparèrent indirectement la naissance du réalisme furent, en 1849, l'annexion de la Californie et la découverte des gisements aurifères du Far-West. Jusqu'alors l'Amérique n'avait été qu'un pays d'aventure. Les territoires devinés au-delà d'une frontière fictive et mobile à souhait entretenaient chez le pionnier cet individualisme et cette confiance optimiste qui sont à la base du romantisme américain. La constitution d'une frontière fixe qui arrêta vers le Pacifique les rêves d'expansion territoriale, atteignit cet esprit d'aven-

ture qu'on appelle aussi l'esprit de frontière. L'Amérique s'aperçut peu à peu qu'elle n'était pas infinie et, avec la conscience de ses limitations, elle acquit la raison critique qui, alimentée à la réalité, n'allait pas tarder à s'exercer dans le domaine des lettres.

Quant au Gold Rush, il eut pour conséquence une profonde transformation morale. Grâce à la liberté dont jouissaient les chercheurs d'or dans un pays qui n'avait point connu les rigueurs puritaines, les instincts longtemps muselés se déchaînèrent. « Si la majorité de ces Argonautes ne manquaient ni d'éducation ni de conscience morale, il existait parmi eux un nombreux élément de vice, de dégradation et de crime. Libre des contraintes artificielles et de l'influence adoucissante de la femme, l'homme primitif reparaissait dans cette vie du pionnier pour en faire quelque chose de plus sauvage, de plus pittoresque, de plus individuel... » (1). Les mémorialistes de l'époque sont unanimes à reconnaître le rôle joué sur le reste de la nation par l'invasion des territoires du Far-West. L'un constate que le Yankee devient simplement américain ; l'autre compare le nouveau milieu avec celui où il a été élevé, et déclare qu'on y fait beaucoup de choses qui seraient profanes en Nouvelle-Angleterre ; un troisième affirme que « la découverte de l'or et l'exode dont elle fut suivie eurent un profond et durable retentissement sur la vie commerciale et politique du pays... Ceux qui sont allés en Californie en sont revenus avec des vues et des horizons plus larges » (2).

Une autre contribution à l'avènement du réalisme fut la Guerre Civile qui porta un fatal défi aux théories transcendantalistes. La nécessité de recourir aux armes

(1) Vedder, H.C. *American Writers of To-day*, p. 213-214.

(2) Hazard, *The Frontier in American Literature*, p. 203.

pour affranchir le nègre, et surtout pour sauver l'Union, démontrait l'insuffisance de la raison transcendante, et les horreurs d'une guerre qui dura quatre ans donnèrent un coup mortel à l'enthousiasme et à l'optimisme emersoniens. L'homme, après tout, n'était pas un dieu, mais un animal gouverné par des instincts.

La Guerre Civile fut suivie d'une formidable curée à laquelle se ruèrent les appétits. A la faveur d'un gouvernement indulgent et facile à corrompre, des brasseurs d'affaires, dont certains n'étaient que des coquins de génie, fondèrent l'industrie et le capitalisme modernes. Dès lors, les entreprises individuelles sont évincées par les trusts; les champs sont peu à peu délaissés par la main-d'œuvre pour les salaires plus rémunérateurs de l'usine. Maintenant que la frontière est une réalité, le fermier est attaché à des terres qu'il a grevées d'hypothèques, et devient la proie de ce pessimisme que Hamlin Garland a si bien exprimé dans *Main Traveled Roads*.

Le problème de la lutte des classes suscite des théoriciens et des critiques qui proposent leurs solutions. Francis A. Walker et Theodore Woolsey défendent le capitalisme; Henry George préconise le système de l'impôt unique (Single Tax); Edward Bellamy se fait l'avocat du socialisme. Comme le problème social ne se pose guère sans soulever aussi le problème de l'homme, on étudie Darwin et Spencer.

Enfin il nous faut ajouter comme facteur important du réalisme l'influence des écrivains étrangers propagée par la fréquence et la rapidité des voyages, et surtout par la diffusion du livre. Un public chaque jour plus nombreux s'intéresse aux réalistes anglais, français et russes.

C'est à la faveur de ces conditions qu'apparut une

première forme du réalisme : la couleur locale. Les romanciers et les conteurs de cette école ne rompent pas, certes, avec le romantisme, certains même sont beaucoup plus romantiques que réalistes, car ils traitent encore des sujets fictifs et extraordinaires ; mais ils s'inspirent quelque peu de la méthode réaliste en s'appliquant à reproduire les types, les mœurs et le dialecte des régions qu'ils connaissent le mieux. Ajoutons que la couleur locale introduisit un nouveau type dans la littérature américaine et par là y introduisit le vulgaire. Il y avait jusqu'ici trois types importants : le Yankee ; l'homme de la frontière illustré par Leatherstocking et le nègre. Il y eut désormais le Pike qui était à l'origine un paysan de Pike County, Missouri, et qui avait bientôt donné son nom, en Californie, aux aventuriers rustres et à demi-barbares venus du Missouri, de l'Arkansas, du Texas du nord et de l'Illinois du sud. Les humoristes de l'ouest avaient déjà découvert ce type et son parler inculte, mais c'est John Hay par ses ballades, et Bret Harte, à la fois par ses poèmes et par sa prose, qui popularisèrent la littérature de Pike County. C'est à ce titre et surtout parce qu'il découvrit et utilisa dans ses contes le décor et le milieu californiens, que le second de ces écrivains doit être considéré comme le chef des peintres de la couleur locale.

Cependant hâtons-nous de dire que Bret Harte (1839-1902) en est aussi l'un des plus romantiques : il n'a tout vu qu'avec des yeux de poète plus frappé par le romanesque et le sensationnel que par ce qui était caractéristique du milieu et de la société. Il suggère, plus qu'il ne reproduit fidèlement, une atmosphère. Ses situations sont mélodramatiques et exceptionnelles ; ses personnages, extraordinaires, grotesques, anormaux et superficiels. Comme Dickens dont il n'avait que trop

bien appris la méthode, il cherche avant tout à émouvoir et à étonner. Son grand mérite est d'avoir été un initiateur et d'avoir donné au conte, qu'il sait habilement construire, une forme définitive et moderne.

Après le Far-West, les autres régions ne tardèrent pas à avoir aussi leurs peintres : la Louisiane eut George Cable ; la Virginie, Thomas Nelson Page ; la Géorgie, Joel Chandler Harris ; le Tennessee, Mary Noailles Murfree ; l'Arkansas, Alice French (Octave Thanet), et le Kentucky, James Allen.

La Nouvelle-Angleterre eut aussi sa place dans la littérature de couleur locale et fut représentée par une pléiade de femmes dont le tempérament subit l'influence des nouvelles tendances : Elizabeth Stuart Phelps, Rose Terry Cooke, Sarah Orne Jewett et Mary Wilkins Freeman. Ces deux dernières sont déjà des réalités hardies, surtout Mary Wilkins Freeman.

Le plus sérieux des représentants de la couleur locale, et le premier romancier américain qui s'inspirât directement des théories réalistes fut Edward Eggleston (1837-1902). Né et élevé dans l'Indiana, et plus tard missionnaire dans un district de cet état, il avait été intimement associé à la vie des personnages qu'il décrit dans ses livres. Il fut un romancier historien, historien du passé dans *The Circuit Rider* et *The Graysons*, historien du présent dans *The Hoosier School Master*, *Roxy*, *The Hoosier School Boy*. « Aucun écrivain, dit-il, n'est digne du nom de romancier, s'il ne s'applique de toute son âme à créer la plus haute forme d'histoire, en peignant avec sincérité les hommes tels qu'ils sont et, sans passion, les aspects de la vie qui tombent sous son observation » (3).

(3) Howells, W.D. *Criticism and Fiction*. Foerster, N., *Recent American Literature*, p. 826.

Taine dont il avait lu *L'Art dans les Pays-Bas*, lui apprit que l'artiste, écrivain ou peintre, doit prendre ses sujets à la vie qu'il connaît. Les romans d'Eggles-ton, basés sur de rigoureuses observations, reproduisent fidèlement la vie des régions de l'Indiana qui lui étaient familières. Ils sont de l'histoire qui a été, et par là, une des meilleures contributions au réalisme.

Eggleston n'exploita qu'un domaine régional; Mark Twain, de son vrai nom Samuel Langhorne Clemens (1834-1910), fut, dans la littérature américaine, la première grande figure nationale. Reconnu roi de l'humour peu après la publication de *The Celebrated Jumping Frog of Calaveras County*, il dut son premier grand succès à *Innocents Abroad*. Trois ans plus tard parut dans *Roughing It* le récit de ses aventures dans le Far-West, riche en couleur locale et la première expression de réalisme dans l'ouest de l'Amérique.

Mark Twain possédait les qualités naturelles du réaliste: une grande puissance d'observation et une impartiale sincérité. Malheureusement il s'est laissé brider par sa femme, par Howells et par ses amis et, au lieu de peindre son époque comme il le fait en partie dans *The Gilded Age*, il exploita ses souvenirs de jeunesse dans *Tom Sawyer*, *Life on the Mississippi*, *Huckleberry Finn*, *Pudd'nhead Wilson*, qui constituent, avec *Roughing It* et quelques chapitres du *Gilded Age*, une véritable épopée de l'ouest, romantisée, il est vrai, par l'enfant de la frontière qu'il était, mais pleine de vérité et de sincérité.

Mark Twain qui appartenait, par sa naissance et par sa première éducation, à l'âge du pionnier, fut, au milieu de « l'âge doré », un isolé et un incompris. Un amer pessimisme assombrit ses dernières années: dans *What is Man ?* et dans *The Mysterious Stranger*, il ne conçoit

plus l'homme que comme un automate et la vie que comme un mauvais rêve. La réalité lui avait peu à peu enlevé ses illusions.

Le réalisme de Mark Twain était spontané, celui de Howells et de Henry James fut un réalisme de méthode. D'abord poète et romantique, William Dean Howells (1837-1920) fut envoyé comme consul à Venise où il lut les réalistes italiens. Rentré en Amérique, Zola, Hardy, Tourguenev et Tolstoï achevèrent de le convertir au réalisme. Etabli à Boston, où il collabora d'abord à la *Nation* et dirigea ensuite l'*Atlantic Monthly*, il observa la société qui l'entourait et s'appliqua, dans une série de romans, à en faire une peinture minutieuse et véridique. Ces romans, dont les meilleurs sont sans doute : *A Modern Instance*, *A Woman's Reason*, *The Rise of Silas Lapham*, *Indian Summer* et *The Minister's Charge*, peuvent être considérés à juste titre comme des documents historiques où sont fidèlement décrits les types de la Nouvelle Angleterre, leurs mœurs et les menus détails de leur vie conventionnelle.

Quoiqu'il s'inspire des réalistes européens, Howells s'en distingue par ses réticences, par son optimisme, par ses préoccupations morales et par la disproportion qui existe entre sa méthode et les préceptes qu'il énonce. En effet, il réclame la fidèle représentation de la réalité, et affirme que le réaliste ne peut « déclarer telle ou telle chose indigne de son observation, pas plus que le savant ne peut déclarer un fait matériel indigne de son enquête » (4). Mais il bannit, comme improbables, les phases héroïques ou extraordinaires de la vie de l'homme qu'il n'étudie que « dans ses modes habituels de repos et de fatigue ». Il prétend que « l'intrigue cou-

(4) Ibid., p. 926.

pable, la trahison, même l'extrême flirt sont des exceptions dans la vie. A moins qu'ils ne soient impliqués dans la trame de l'histoire, il est contraire à l'art de les introduire, comme il est de mauvais goût d'introduire de tels sujets dans une société mixte » (5).

Howells néglige donc le significatif et l'intéressant pour se faire l'interprète de la vie moyenne et banale, de « la vie où rien n'arrive », prenant pour devise ces mots d'Emerson : « Je ne demande pas le grand, le lointain, le romanesque. J'embrasse le commun, je m'assieds aux pieds du familier et de l'humble » (6). Chez lui rien d'extraordinaire, rien d'exceptionnel, pas d'adultères, pas de divorces, pas de véritables héros. Son monde est celui du simple et de l'honnête, des élus et des prédestinés de la Nouvelle-Angleterre.

Si Howells voyait, ne voulait voir, que le bon côté de vie, c'est que, enfant de la frontière, il avait trop respiré l'idéalisme d'Emerson pour ne pas croire que « les plus souriants aspects de la vie sont aussi les plus américains » (7).

Puritain, il est préoccupé du problème moral et ne sait pas observer le détachement d'un Flaubert ou d'un Maupassant. Il est hostile au réalisme français et conseille à l'écrivain américain de s'enfermer dans « sa décence traditionnelle » plutôt que de tomber dans « l'indécence traditionnelle des Français ».

Cependant il vécut assez longtemps pour voir une nouvelle génération de romanciers qui s'appliquaient à montrer le mal dans l'homme et dans la société. Lui-

(5) Parrington, V.L. *The Development of Realism*, Foerster, *The Reinterpretation of American Literature*, p. 146.

(6) Van Doren, Carl, *The American Novel*, p. 138.

(7) Howells, W.D., *Criticism and Fiction*. Foerster, N., *Recent American Literature*, p. 828.

même fut affecté par le naturalisme de la fin du siècle et s'il avait pu remonter le cours de sa vie, peut-être serait-il devenu l'un des membres de cette école.

En 1886, Howells alla habiter New-York qui lui offrit le spectacle d'un monde différent de la société de Boston. La brutale réalité lui dessilla les yeux, et il regarda la vie comme il ne l'avait jamais fait. Dès lors, l'idéaliste qui était en lui se servit du roman comme d'un moyen de réforme sociale. Ainsi qu'en témoignent *A Hazard of New Fortunes*, *The Landlord at Lion's Head*, et *The Traveler from Altruria*, sa méthode reste identique, la vie qu'il peint est toujours moyenne et banale, mais l'objet de son roman est moins de plaire que d'instruire.

Sous l'influence de Tolstoï qui lui apprit à « voir la vie, non pas comme la poursuite du bonheur personnel inaccessible, mais comme un champ où l'on doit s'efforcer de tendre vers le bonheur de tout le genre humain » (8), Howells évolua vers le marxisme. Son *Traveler from Altruria*, qui fait penser au *Looking Backward* de Bellamy, nous présente une société où tout travail est honorable, où les domestiques sont inconnus, où est enfin résolu le problème des classes.

Sans doute Howells était trop puritain pour changer de méthode littéraire, mais il faut du moins lui reconnaître l'énergie et la conviction qu'il apporta à la défense de ses idées sociales. Il faut aussi reconnaître que c'est par son attitude réticente, optimiste et morale, et par son style pur et classique, qu'il s'est imposé à l'élite intellectuelle, et par là, a contribué plus qu'on ne l'admet d'ordinaire à la cause du réalisme. En lui se reflètent les principaux courants de la pensée américaine

(8) Van Doren, Carl, *The American Novel*, p. 146.

au XIX^e siècle: il fut unitarien, transcendantaliste, romantique, réaliste. Par ses romans sociaux et par sa sympathie pour Hamlin Garland, Stephen Crane, Frank Norris et autres, il mérite même une place en marge du mouvement naturaliste.

Henry James (1843-1916) appartient plus à l'Angleterre qu'à son pays natal, mais il mérite une place dans l'évolution du réalisme américain pour l'étude qu'il a faite de ses compatriotes en Europe et pour l'influence qu'il a exercée en Amérique.

Après *Roderick Hudson*, ses romans portent la marque des idées discutées par le groupe Flaubert qu'il fréquenta en 1875-1876, cependant James se distingue des maîtres français par quelques points de sa méthode et par la nature du roman qu'il traite. Pour les naturalistes français, en particulier pour Zola, la psychologie se réduit à la physiologie, le sort de l'individu est déterminé par le tempérament et le milieu. Pour James, la réalité physique et physiologique n'est pas toute la réalité. Sans doute il reconnaît au tempérament, aux nerfs et au sang, à l'éducation et au premier milieu, une très grande influence, mais ses personnages ne sont pas dépourvus de libre arbitre.

A l'encontre des romanciers naturalistes qui expliquent le dedans par le dehors, Henry James explique l'extérieur par l'intérieur et nous conduit « from the center outward », méthode qui nécessite plus que l'autre les données de l'imagination. En effet il reconnaît lui-même qu'il ne peut analyser sans imaginer.

De plus, comme l'âme d'un primitif offre moins de problèmes intéressants que celle d'un homme cultivé, il laisse aux naturalistes les sujets de bas étage. Il n'a que faire du vulgaire, et il reproche aux écrivains français de mépriser le bourgeois qui, du point de vue où il

se place, est plus digne de son étude que les types inférieurs décrits dans leurs livres.

Cependant Henry James se rapproche des naturalistes par l'usage qu'il fait du document. Assuré que le roman est de l'histoire, et que la matière de la fiction est amassée dans les documents et les archives, il conseille au romancier de prendre des notes et déclare qu'il n'en saurait jamais prendre trop.

En vrai naturaliste, il pratique aussi l'impersonnalité et le détachement tant recommandés par Flaubert. Analyste de l'âme, il a devant ses dissections le calme froid du chirurgien, si froid qu'il ne réussit pas à plaire, à émouvoir. Nul n'a mieux que lui-même pratiqué ce conseil qu'il donne au jeune romancier : « Ne faites trop de cas de l'optimisme ni du pessimisme, tâchez simplement de saisir le coloris de la vie » (9).

A cette impersonnalité du savant, Henry James s'efforce d'unir l'indifférence morale, et affirme que « les questions d'art sont des questions d'exécution et que la morale est une autre affaire » (10). Il pense que le roman qui représente la vie n'est ni moral, ni immoral ; qu'il n'est mauvais que s'il manque de vérité et s'il est mal écrit. James tâche donc de bien écrire et travaille si bien son style que, à force d'artifice, sa phrase est quelquefois obscure.

Cependant son amoralité ne va pas sans restriction. car lui aussi est atteint de cette timidité qu'il trouve aux Anglo-Saxons. Il a beau déclarer que toute la vie appartient au romancier et que celui-ci ne doit pas écouter ceux qui voudraient le détourner de « la vérité des choses », il y a des coins de cette vie où il a dédai-

(9) James, H. *The Art of Fiction*. Foerster, N. *Recent American Literature*, p. 840.

(10) *Ibid.*, p. 839.

gné de pénétrer, nous voulons dire les problèmes et les mystères du sexe. De ce point de vue, il reste essentiellement puritain.

Ainsi, quoiqu'il diffère, par plus d'un point, des réalistes et des naturalistes qui ne traitent que la réalité objective, il est évident que James a voulu appliquer à l'analyse psychologique la méthode des sciences positives; et, s'il faut le rattacher à une école, c'est bien au groupe de ces écrivains qu'il faut le faire. Au fond c'est un classique dont l'œuvre peut s'interpréter comme une réaction contre le romantisme et comme un signe des progrès du naturalisme.

LE NATURALISME

En dépit de l'opposition toujours très forte du puritanisme qui avait retardé la naissance de l'art, le naturalisme, lentement mais sûrement, se fraya un chemin. Il ne faisait que suivre l'évolution des sciences qui pénétraient et modifiaient peu à peu la société. La machine avait soudain envahi l'Amérique pour en faire la plus grande puissance industrielle du monde. La centralisation du capital faisait des corporations et des trusts des puissances formidables qui divisaient et, par conséquent, réduisaient les responsabilités. Voici qu'autour des usines se forment de vastes agglomérations où, comme l'objet qu'il fabrique en série, l'ouvrier perd peu à peu son individualité. Un rigoureux déterminisme préside aux destinées de l'homme et va affecter désormais la littérature. La psychologie, réduite d'abord à la physiologie, se réduit maintenant à la physique et à la chimie. L'homme, déchu de la grandeur où l'élevait l'illusion de sa liberté, perd aussi l'optimisme que nourrissait cette illusion. Emprisonné sans espoir dans

un cercle de forces incoercibles, il se laisse gagner par le pessimisme que contribuent à répandre les difficultés économiques et les crises financières.

Le naturalisme, qui profita de cette révolution sociale, profita aussi de l'émancipation morale qui résultait des progrès du matérialisme. La dernière décade du siècle a laissé dans l'histoire le nom de « Gay Nineties » qui caractérise bien le relâchement des mœurs. Tandis que les puritains aux abois refusaient au romancier de traiter du sordide ou du sexuel, ou même s'indignaient de l'usage de termes soi-disant vulgaires, le public dévorait en secret les pages de Flaubert, de Maupassant et de Zola. Si Stephen Crane n'arrivait pas, en 1892, à faire accepter sa *Maggie* et se trouvait forcé, en 1896, de la tronquer pour satisfaire aux exigences des éditeurs, *Nana* qu'on se passait sous le manteau, *Madame Bovary*, *Salammbô*, et *Sapho* faisaient les délices même des prudes.

Le naturalisme profita aussi des tendances impérialistes qui poussaient l'Amérique, sinon à dominer, du moins à égaler les autres peuples dans le domaine des arts et des lettres. Mais, pour intéresser l'Europe, il fallait employer ses méthodes. C'est ce que Howells avait incidemment à la fin du siècle. « Il se peut, écrivait-il, que le temps soit enfin venu pour notre littérature d'envahir et de dominer l'Europe. Je ne dis pas que ce temps soit venu, mais s'il l'est, peut-être devrons-nous employer des méthodes et des moyens européens » (11).

Malgré la vogue toujours très grande des productions romantiques et du roman historique imité de Walter Scott, le naturalisme se manifesta, d'abord dans des

(11) Howells, W.D., A Case in Point. Literature, March 27, 1899.

romans comme *The Story of a Country Town* (1883), de E. W. Howe, *Seth's Brother's Wife* (1885), de Harold Frederick, *Zury, the Meanest Man in Spring County* (1887), de Joseph Kirkland, puis dans les contes d'Ambrose Bierce, de Richard Harding Davis et de Henry Harland. Mais les vrais promoteurs du mouvement furent H. B. Fuller, Hamlin Garland, Stephen Crane et Frank Norris.

H. B. Fuller (1857-1929) ne fit que passer en laissant *The Cliff Dwellers*, qui est pessimiste, et *With the Procession*, qui est moins sombre, mais Hamlin Garland (1860) se fit, pendant quelque temps, le champion des nouvelles méthodes dont il avait déjà donné le ton dans *Main Traveled Roads* (1891). Converti aux théories de Taine et de Zola, il défendit le naturalisme sous le nom de « véritéisme ». Dans *Crumbling Idols* (1894) qui sonne le déclin littéraire de la Nouvelle-Angleterre, il entrevoit la suprématie de l'ouest avec Chicago pour capitale, préconise l'individualisme, demande que le roman serve la société, et réclame à tout prix la vérité. « Traitez ce que vous connaissez le mieux, écrit-il, ce qui vous intéresse le plus. Par là vous serez fidèle à vous-même, fidèle à votre milieu, fidèle à votre temps » (12). Il prêcha si bien d'exemple dans *Rose of Dutcher's Coolly* (1895), que ce roman fut proscrit des bibliothèques publiques. Cependant, formé à l'école de Whitman, de Spencer et de Henry George, Hamlin Garland était au fond un idéaliste et un poète dont le pessimisme résultait de la disparition de la frontière. Au début du nouveau siècle, il laissa à la tête du mouvement naturaliste des apôtres plus enthousiastes et surtout plus constants : Stephen Crane et Frank Norris.

(12) Garland, Hamlin. *Crumbling Idols*, p. 35.

Stephen Crane (1871-1900) fut à la fois journaliste, conteur, poète et romancier, mais c'est comme romancier et surtout comme l'auteur de *Maggie* (1892) et de *The Red Badge of Courage* (1895) qu'il est le mieux connu. Quoiqu'il ait prétendu ne rien devoir aux naturalistes français, certaines conversations rapportées par son biographe prouveraient qu'il avait lu, au moins en partie, Flaubert, Maupassant et Zola. Il est probable qu'avant d'écrire *Maggie*, il avait lu *Nana*, car les deux romans offrent des points communs qui permettent de conclure à une certaine filiation. Sans doute *Maggie* n'est pas une vraie prostituée ; sa première expérience est celle d'un premier amour et, si elle n'était pas lâchement abandonnée par Pete, elle deviendrait probablement bonne épouse et bonne mère. Mais, comme *Nana*, elle est née dans une famille d'alcooliques et subit l'influence de l'hérédité. Elle subit surtout l'influence du milieu qui détermine la fatalité dont elle est victime. Suivant la méthode de Zola dans *L'Assommoir*, Crane a décrit ce milieu d'après une rigoureuse documentation et s'est appliqué, sinon à reproduire exactement, du moins à suggérer, l'argot particulier du *Bowery*.

Quant au *Red Badge of Courage*, c'est un aperçu impressionniste de la Guerre de Secession telle que la voit, la comprend et la fait une jeune recrue absorbée par le milieu qu'est l'armée. Le déterminisme qui domine le livre, l'interprétation des événements par le héros qui rappelle le Maurice Levasseur de *La Débâcle*, la méthode documentaire employée par Crane qui, aux yeux des non initiés, passait pour un arbitre des choses militaires, sont des traits qui rapprochent *The Red Badge of Courage* du chef-d'œuvre français.

Cependant, si Crane s'apparente à Zola par quelques

points, il lui est inférieur dans l'étude des caractères. Il esquisse plus qu'il ne dessine ; il suggère plus qu'il ne dit. Il sait moins peindre que projeter un faisceau de lumière colorée sur quelques objets et y attirer l'attention. Il parle plus à l'œil et à l'oreille qu'à tous les autres sens et sait rendre la réalité sous un aspect original, souvent inattendu. Son impressionnisme, sa grande facilité et son style artiste font de lui l'une des figures les plus intéressantes de cette fin de siècle. Malheureusement, comme Frank Norris qui fera le principal objet de notre étude, Stephen Crane est mort à la fleur de l'âge, sans avoir rempli les grandes promesses que contient son œuvre.

CHAPITRE I

FRANK NORRIS, SA VIE

En 1867, un bijoutier de Chicago se voyait récompensé de ses peines d'amour et, heureuse conclusion d'une longue et opiniâtre cour, épousait une jeune actrice de talent, Gertrude Doggett. Ce triomphe était le couronnement d'une énergie et d'une initiative qui, en peu de temps, avaient élevé le jeune homme à une brillante fortune. Ce jeune homme, Benjamin Franklin Norris, qui devait donner son nom à l'auteur de *Mc Teague*, descendait d'émigrants anglais établis fermiers dans le Michigan et, sans doute serait-il devenu fermier lui-même, si une délicate santé ne l'avait rendu impropre aux durs travaux des champs. A l'âge de quatorze ans, au lieu d'entrer au collège, comme le voulaient ses parents, il préféra entrer comme apprenti dans l'échoppe d'un horloger. Deux ans plus tard, il prenait la direction de New-York, vendant en chemin des bijoux et réparant montres et horloges. Après avoir représenté une manufacture de New-York, il entreprit à son compte un important commerce de gros et en 1871, après l'incendie de Chicago, fonda avec son caissier la maison B.F. Norris, Allister and Co.

Gertrude Doggett descendait d'une ancienne famille de colons anglais. Son père Samuel Doggett, professeur dans un pensionnat de jeunes filles à Charlestown, West Virginia, venait d'épouser une de ses élèves, Harriet Walton, la fille d'un planteur, quand la mort de son frère aîné le décida à reprendre la ferme ancestrale de

Mendon, Massachusetts. C'est là que naquit et que fut élevée la mère de Frank Norris.

A seize ans, Gertrude entra comme adjointe dans une école privée que l'un de ses frères, Théophile, avait fondée tout près de Chicago. Mais l'enseignement n'était pas ce que rêvait une jeune fille dont les goûts artistiques et romanesques s'étaient développés à la lecture de Walter Scott, de Shakespeare et de Molière. C'est à la carrière dramatique qu'elle aspirait depuis longtemps.

L'école prospérait quand éclata la Guerre Civile. Théophile s'enrôla, fit campagne et fut tué à la bataille de Shiloh. La petite institution ne put survivre à son chef, et Gertrude, dont la guerre avait dispersé la famille, se trouva sans ressources et livrée à elle-même. Elle réussit à se placer dans une école publique de Chicago, attendant avec impatience le jour où elle paraîtrait sur la scène. Ce jour arriva enfin et elle débuta au Mc Vicker's Theatre dans un rôle d'*Othello*, dont elle s'acquitta avec succès. Dès lors elle fit partie d'une troupe d'acteurs qui jouaient des pièces modernes et classiques dans les grandes villes du Middle West. Une brillante carrière s'ouvrait devant elle, quand l'opiniâtre bijoutier la fit renoncer à la scène pour le foyer domestique (1). Les jeunes époux occupèrent d'abord un modeste appartement, puis une maison située Twenty Second Street, dans le quartier sud de Chicago. C'est

(1) Frank Norris fera plus tard allusion au tempérament artistique de sa mère, dans les pages de « Pit » où, nous n'en doutons pas, Laura Dearbon reproduit au moins quelques traits de Gertrude Doggett. C'est à elle qu'est donné le premier rôle dans la pièce d'amateurs organisée par les Cressler. C'est elle dont les « grands airs » en imposent à Page et à M. Gérardy. C'est elle qui, plus tard, déclame le songe d'Athalie et paraît en costume d'impératrice devant Jadwin abasourdi.

dans cette maison que, le 5 mars 1870, naquit Benjamin Franklin Norris, mieux connu sous le nom de Frank Norris.

La famille vécut là des jours de bonheur et de joie. La maternité n'empêchait pas Mme Norris de goûter ses plaisirs favoris : la lecture de Scott, de Dickens, de Browning et de Meredith, et surtout le théâtre et l'opéra. L'hiver offrait des promenades en traineau, l'été, des parties de pêche et des villégiatures au bord du Lac Geneva dans le Wisconsin. Le ménage n'était divisé qu'en matière de religion. Mme Norris appartenait à la Haute-Eglise épiscopale dont le cérémonial répondait mieux à son tempérament d'artiste, et M. Norris, à l'Eglise presbytérienne où il se dévouait, faisant la quête aux offices et enseignant pieusement la Bible aux enfants.

En 1878 la famille fit un premier voyage en Europe. Dans un journal qu'il tenait à cette époque et qui révèle sa précocité littéraire, Frank écrivait ces mots : « L'heure du départ a sonné. Est-ce un rêve ? » On passa l'hiver à Brighton et, comme la mode le voulait alors, on rentra en Amérique chargé d'objets d'art et de meubles anciens.

En 1882, M. Norris, dont les affaires prospéraient, acheta un magnifique hôtel au coin de Michigan Avenue et de Park Row. Michigan Avenue était une des artères les plus « fashionables » de Chicago, et n'avait pour rivale que Prairie Avenue où habitaient les magnats du grand commerce et de l'industrie. Rien ne manquait au ménage : riche mobilier, salon où trônait un Raphaël authentique, domestiques en livrée, maison de campagne et écuries. Des fenêtres de la maison la vue s'étendait à l'infini sur le Lac Michigan :

« ...et l'on pouvait assister à la procession des grands vapeurs venant de Milwaukee, de Duluth et de Sault Sainte

Marie. Ils défilaient majestueusement et gagnaient l'embouchure de la rivière, chargés, jusqu'à la ligne de flottaison, de récoltes entières de blé. Les soirs d'été, par les fenêtres ouvertes, on entendait les eaux qui battaient le bord de leur flux monotone » (2).

Cependant Frank grandissait, et sa mère qui avait donné le jour à deux autres fils, Lester et Charles, ne pouvait s'acquitter du rôle d'institutrice qu'elle avait d'abord assumé. On envoya Frank dans une école privée, et, pour l'initier aux bonnes manières, on lui fit prendre des leçons de danse. Mais lui, peu désireux à cette époque de faire belle figure dans le monde, dansait mal, et s'amusait à taquiner les petites filles.

En 1883, M. Norris, dont la santé s'était altérée, fit un premier voyage en Californie. Il y trouva le climat à son gré et, comme ses affaires, qui prospéraient, lui permettaient de passer une grande partie de l'année dans le Far-West, il décida d'y amener les siens. Il installa provisoirement sa famille sur les bords du Lac Merrit à Oakland et, l'année suivante, acheta la maison de Henry Scott, 1822 Sacramento Street, à San Francisco.

A un block de cette maison se trouvait Van Ness Avenue, et à deux blocks, le quartier commerçant de Polk Street dont Frank nous fera une si vivante description dans *Mc Teague*. Van Ness Avenue était une des principales rues de San Francisco. Pendant les nuits d'été, la milice d'Etat y passait pour se rendre à l'exercice et, à chaque instant, résonnaient l'appel des clairons, le battement des tambours, le roulement des canons et le pas cadencé des chevaux.

Il est probable que ce milieu exerça sur l'imagination de Frank une très grande influence en faisant éclore en

(2) Pit, p. 199-200.

lui le goût de l'aventure et les premiers rêves de grandeur militaire. Pour l'instant, ces rêves s'animaient d'une étrange façon : bien qu'il eût alors quinze ans et qu'il fût beaucoup plus âgé que ses frères, il prenait grand plaisir à jouer avec leurs soldats de plomb, organisant de gigantesques batailles dont Lester et Charles étaient les héros.

Mais une autre influence plus décisive et plus immédiate fut celle de sa mère en qui vivait toujours l'actrice. Le soir, elle lui lisait ses auteurs favoris, d'abord les romans de chevalerie de Walter Scott, puis les romans d'aventures de Stevenson et les œuvres plus réalistes de Dickens. C'est là que l'imagination romanesque et les ambitions littéraires de Frank trouvèrent leur premier aliment.

Cependant les manœuvres des soldats de plomb et la lecture des romans étaient peu faites pour préparer un jeune homme aux affaires sérieuses de la vie. Il fallut songer à l'avenir. Aussi, à l'automne de 1885, Frank fut-il envoyé à Belmont dans une école privée, dirigée par William T. Reed, où une trentaine d'élèves préparaient leur entrée à l'Université. Il n'y devait rester que peu de temps. Une fracture du bras, occasionnée par un accident de foot-ball, le ramena chez ses parents avant la fin du trimestre. Pendant sa convalescence, il s'intéressa aux récits d'*Ivanhoe* et de *Treasure Island* et, se passionnant pour le dessin, s'appliqua à reproduire des gravures de livres et de revues d'art. Sa mère, qui ne désirait rien tant que d'avoir un fils artiste, ne manqua pas d'entretenir en lui le feu de l'enthousiasme, mais son père, homme pratique, l'envoya, dès qu'il fut guéri, se préparer aux affaires à Lowell High School. Frank se trouva dépaysé dans cette école où les enfants sans pitié l'assaillaient de cruelles plaisanteries, con-

trastaient sa maigreur avec son grand appétit et lui donnaient le surnom de « Skinny-well-fed ». Il prit vite en haine ce nouveau milieu et, indifférent aux leçons du maître, passa son temps à illustrer ses livres de classe. Son père ne tarda pas à se raviser et l'envoya prendre les leçons d'un artiste, Virgil Williams, sous la direction duquel il fit de rapides progrès. C'est alors qu'il se lia d'amitié avec deux élèves plus jeunes, Guy Rose et Ernest Peixotto, qu'il devait retrouver sous peu à Paris.

Un certain George C. Stebbins, ami et coréligionnaire de M. Norris et, pendant quelque temps, l'hôte de la famille, trouva au jeune homme un réel talent et conseilla à ses parents de l'envoyer se perfectionner en Europe. Un Londonien de passage leur recommanda l'école anglaise de Kensington. M. Norris se laissa convaincre, et, en 1887, le père et fils prirent le train pour New-York à destination de Londres, tandis que Mme Norris restait à San Francisco avec ses deux plus jeunes fils et sa nièce, Ida Carlton. A Chicago nos voyageurs apprirent par télégramme que Lester venait de succomber à une attaque de croup. M. Norris manda à sa femme de le rejoindre et toute la famille s'embarqua pour Southampton. Pendant le voyage, ils entendirent parler de l'atelier Julien et des avantages qu'offrait au jeune artiste un séjour à Paris. Ils ne passèrent donc qu'un mois à Londres et, vers la mi-août, s'installèrent Boulevard Haussmann, non loin de l'Opéra, dans l'appartement d'un collectionneur d'armes. Frank allait faire son apprentissage à l'atelier Julien.

Cet atelier qui comprenait huit salles où plusieurs centaines d'étudiants venaient chercher les conseils et l'inspiration de maîtres tels que Tony Robert, Fleury, Lefebvre et Bouguereau, « était situé assez loin, de l'au-

tre côté de la ville ; non seulement le fleuve, mais tout le quartier de l'Opéra et les boulevards le séparaient des lieux habités et fréquentés par les étudiants. Il s'agit, bien entendu, de l'ancien atelier situé au-dessus d'une malodorante teinturerie dans une cour malodorante de la malodorante rue du Faubourg Saint-Denis » (3). Le mercredi et le samedi, Bouguereau, que Norris avait choisi pour maître, venait critiquer les travaux de la semaine. « Eh, eh, pas trop mal » (4), disait-il quand quelque chose lui plaisait.

Norris ne fut pas un brillant élève, mais la vie d'atelier lui laissa des impressions et des souvenirs que l'écrivain devait trouver, plus tard, d'un grand prix. C'est là qu'il rencontra un Américain, nommé Octavius, qui se présentait chaque jour coiffé d'un fez et affublé d'un long manteau ; un autre, originaire du Texas, qui dansait en sabots sur l'estrade de pose, un long coutelas passé dans l'une de ses bottes ; un autre, surnommé « Le Tigre », qui fréquentait l'atelier depuis neuf ans, peignait quelques tigres pour le Salon et rentrait dans le néant ; un Italien, Italico Brass, qui opérait des miracles d'hypnotisme. C'est là aussi que se retrouvaient les personnages de *That Animal of Buldy Jones* et de *Buldy Jones, Chef de Claque*, ainsi que le prototype du muet de *Vandover and the Brute*, un Français, surnommé « Slush-Slush », que la boisson rendait soudain éloquent.

M. Norris, à qui le temps pesait, retourna le premier aux Etats-Unis. A son départ Mme Norris emmena ses enfants à Florence et à Rome pour un voyage de quel-

(3) Norris, F., *Student Life in Paris* ; Colliers, May 12, 1900.

(4) Norris, F., *Student Life in Paris*. Colliers, May 12, 1900.

ques semaines. De retour à Paris, Frank, qui était alors distrait et insouciant, reprit ses études sans enthousiasme. En fait de français, il n'avait appris que l'argot de l'atelier. Grâce à sa mère qui lui lut chaque soir quelques pages de Télémaque, il ne tarda pas à comprendre et à parler couramment la langue. Mais, au lieu d'aborder les auteurs contemporains, il s'intéressa davantage aux anciennes gestes et particulièrement aux *Chroniques* de Froissart. Il se mit à vivre en esprit le siècle de Philippe de Valois et du Duc de Bourgogne, dont il s'appliqua à reproduire les batailles au moyen des soldats de plomb. Trouvant insuffisantes l'infanterie et la cavalerie de son frère, il leur adjoignit un corps d'artillerie dont les canons étaient faits de boîtes à cigares et de vieux pinceaux. Les capitaines s'appelaient maintenant Gaston le Fox, nommé d'après Gaston Phœbus de Foix, puis le Duc de Bourgogne et son pseudo-neveu, Charles Gilman Norris, pour qui Frank commença le roman de *Gaston le Fox* auquel fait allusion la page liminaire du *Pit* où il rappelle « certaines histoires lamentables des héros de la table ronde (de la salle à manger) ; l'épopée des bataillons de plomb, et le cycle de Gaston le Fox ». Malheureusement le neveu du Duc de Bourgogne n'entendit point immédiatement la fin du récit. Aux environs de Pâques, Mme Norris retourna avec lui aux Etats-Unis et laissa Frank dans une pension que fréquentaient une certaine Mme Desseau et sa fille Marguerite, jolie brune dont le jeune artiste a dû être amoureux.

Privé de la bonne influence de sa mère, Frank négligea son travail, parut moins assidûment à l'atelier et fréquenta davantage les cafés. Avec son ami Peixot-

(5) Cette pension tenue par M. et Mme Quatremain était située n° 1, rue de Lille.

to, il allait faire des randonnées à Saint-Cloud et à Versailles. Parfois il descendait au Jardin des Plantes et s'amusait à dessiner les animaux, observant déjà la scène qui devait figurer dans *A Caged Lion*. Il aimait surtout à fouiller, le long de la Seine, les vitrines d'antiquaires dont il appelle le bric-à-brac « la barre d'écume jetée sur les remparts des quais par la marée d'une vie insouciant qui palpète chaque jour entre le Luxembourg et les Beaux-Arts » (6). C'est en furetant ainsi qu'il trouva le squelette d'une main attaché à des menottes, des médailles d'Hugues Capet et de Louis XIV, un livre d'heures en caractères gothiques, tout un attirail d'escrime, masques et fleurets dont il apprit à se servir. Avec des amis il se joignit à la claque de l'Opéra et assista peut-être à certains des incidents relatés dans *Buldy Jones, Chef de Claque*.

Il eut un retour d'enthousiasme, se remit à l'œuvre et se vit complimenter par Bouguereau d'une peinture représentant Charles le Téméraire à la bataille de Grandson. Il conçut même pour le Salon un grand tableau dont le sujet serait la bataille de Crécy d'après Froissart, et pour lequel il jugea bon de se documenter. En compagnie de Peixotto, il alla donc visiter les Musées de Cluny et de l'Artillerie, où il réunit les notes dont il composa l'article *Ancient Armour* (7). Il approfondit si bien cette matière qu'il découvrit dans Walter Scott « des anachronismes de mille ans... c'est comme si, disait-il, on décrivait Richelieu en habit moderne et en chapeau haut de forme » (8).

(6) Norris, F., *Student Life in Paris*; Colliers, May 12, 1900.

(7) Publié dans le *San Francisco Chronicle* du 31 mars, 1889.

(8) *Essays on Authorship*, p. 14.

Pour la grande œuvre qu'il projetait, il acheta une immense toile qu'il fit dresser dans sa chambre, mais son enthousiasme n'eut que la durée d'un feu de paille. La toile ne fut jamais entamée. Un jour de découragement, il pria ses amis Peixotto et Rose de l'en débarrasser.

Cependant la littérature l'attirait et le gagnait peu à peu. Comme l'indique le plaisir qu'il prenait aux manœuvres des soldats de plomb, il était resté cet enfant en qui, dira-t-il plus tard, se trouve un conteur-né. Il substitua la plume au pinceau et entreprit un roman intitulé *Robert d'Artois*, pendant qu'il continuait la geste de *Gaston le Fox* qu'il envoyait à son frère par chapitres frauduleusement dissimulés dans des journaux. Mais son père, découvrant le délit et furieux que l'auteur, qu'il croyait appliqué à l'étude de l'art, passât futillement son temps à amuser un bambin de huit ans, lui télégraphia de quitter Paris sans délai.

Pendant la seconde année de son séjour en France, Frank s'était si bien parisianisé que, quand il arriva à New-York, sa mère qui était allée à sa rencontre, ne fut pas peu surprise de le voir paraître une canne à la main, et portant jaquette, chapeau haut de forme et guêtres, à peine reconnaissable avec sa moustache et ses favoris.

Après la vie insouciant et libre qu'il avait menée à Paris, San Francisco dut lui paraître arriéré et son retour lui fut d'autant plus désagréable qu'il lui fallait reprendre la vie de collège. En effet ses études n'avaient été que fort décousues et il ne se trouvait guère plus avancé qu'avant son départ pour l'Europe. Il dut préparer les examens d'entrée à l'Université et prendre des leçons d'anglais, de latin et de mathématiques. Mais il trouvait plus intéressant de flirter avec les jeunes

filles que fascinait son air étranger, ou de composer le poème *Yvernelle* auquel il travailla une grande partie de l'année. Il apprit l'équitation et sut bientôt parler chevaux, comme le prouvent l'esquisse *The Coverfield, Sweepstakes*, et le conte *The Most Noble Conquest of Man* au début duquel il déclare qu'il y a « trois choses que tout homme, par respect de son sexe, doit connaître et ne jamais craindre : les armes à feu, les femmes et les chevaux » (9).

Ce qu'il aurait dû craindre, c'était d'échouer aux examens d'entrée. Il reçut une note éliminatoire en mathématiques et c'est comme étudiant spécial qu'il fut admis à l'Université.

D'abord sa mise, son air et son accent français lui aliénèrent les sympathies. Mais bientôt la glace se rompit ; on rechercha son amitié ; ses condisciples, à qui en imposait son expérience, venaient le voir University Avenue, où sa chambre, ornée d'études de nu et de bibelots ramassés dans ses vagabondages à Paris, avait l'air d'un musée. Il ne tarda pas à devenir un « regular fellow » et, à la fin de sa première année, il fut élu membre de la « fraternity » Phi Gamma Delta. Il entra aussi dans la milice, mais, malgré son admiration pour les gestes militaires, il ne trouva pas à son goût la monotonie de l'exercice, les manœuvres, la rigueur de la discipline. L'armée lui imposait sa servitude sans lui donner la gloire.

Frank Norris était alors un grand jeune homme mince, dont les cheveux bruns prenaient déjà cette teinte grise qui lui seyait si bien plus tard. Sa petite moustache et ses favoris lui donnaient un air étranger qu'on ne tardait pas à oublier dès qu'on le connaissait

(9) Collected Writings, p. 172. *The Most Noble Conquest of Man*.

mieux. Sa sincérité, sa jeunesse, et l'intérêt qu'il manifestait pour tout ce qui avait une saveur d'aventure, lui eurent vite conquis tous les cœurs. Il était de toutes les fêtes et de toutes les escapades. Il jouait du banjo, acceptait volontiers un rôle dans les pièces d'amateurs, aimait le poker, fumait la pipe et buvait avec les « boys ». Depuis son accident à Belmont, il n'aimait plus le foot-ball qu'en spectateur, et le seul sport qu'il pratiquât maintenant était l'escrime dont il avait appris les rudiments à Paris.

Malheureusement ses études ne furent pas plus brillantes à Berkeley qu'elles ne l'avaient été à l'atelier Julien. Comme le prouvent ses œuvres, Norris ne fut ni intellectuel, ni penseur, ni philosophe. Il dispersait son attention, plutôt qu'il ne la concentrait, et, en littérature, comme en peinture, il ne fut qu'un dilettante incapable de pénétrer à fond une idée et de s'y attacher sérieusement. Ce caractère explique, bien mieux que le peu d'encouragement reçu de ses professeurs, son aversion pour le système universitaire et pour les sciences qui exigent un effort d'abstraction : les mathématiques et la philosophie. Il aimait la littérature anglaise, mais sa première composition lui ayant été rendue sans autre commentaire que le mot « fustian » (10), écrit en travers de la première page, il prit en grippe le professeur et tous les cours d'anglais. Il détestait surtout l'algèbre qui l'avait fait échouer aux examens d'entrée, et c'est à son peu d'enthousiasme pour les sciences qu'il dut l'honneur d'être élu par les « Freshmen » pour présider à l'autodafé traditionnel des textes les plus exécrés.

Les sujets qui l'intéressaient le plus pendant son

(10) Filandreux.

séjour à Berkeley étaient les cours de zoologie et de géologie du professeur Le Conte, et les cours de français qui lui étaient d'autant plus faciles qu'il connaissait déjà parfaitement cette langue.

Pendant sa première année, il écrivit les poèmes : *At Damieta*, *Brunhilde* et *Les Enervés de Jumièges*, lut Thackeray et Kipling, et découvrit Zola. *The Son of the Sheik* qui est de cet époque s'inspire probablement du conte *On the City Wall* (11) ; mais certaines idées qui s'y trouvent exprimées prouveraient que l'auteur connaissait déjà quelques romans de la série des *Rougon-Macquart*.

Pendant sa seconde année qui vit la publication d'*Yvernelle*, il collabora à l'éphémère journal d'étudiants « *Smiles* », et écrivit deux contes : *The Way of the World* et *Le Jongleur de Taillebois*, qui marquent une transition entre le poète et le réaliste. C'est aussi pendant cette année qu'eut lieu un événement qu'il est permis d'interpréter comme l'une des influences qui déterminèrent sa conversion au réalisme, nous voulons dire la séparation de M. et de Mme Norris, qui aboutit deux ans plus tard à un divorce.

Pendant sa troisième année, il composa pour la scène du collège la farce *Two Pair*, qui fut trouvée un peu trop forte par les esprits puritains, et l'original *Lauth*, où se retrouvent les idées transformistes du professeur Le Conte. Ardent admirateur de Zola dont il portait toujours avec lui quelque roman, il commença alors *Mc Teague* où il résolut d'appliquer la méthode du maître. Assuré qu'on ne décrit bien que le vécu et l'observé, il négligea plus que jamais les programmes universitaires pour étudier la vie et les hommes. Il profita de

(11) de Kipling.

ses week-ends pour explorer le port et les milieux louches de Barbary Coast, la ville chinoise et le quartier de Polk Street. Il visita la mine de Big Dipper (près de Colfax) que gérait un ami de collège, le Mechanics Fair de San Francisco et, en 1893, l'Exposition Universelle de Chicago.

A l'automne de 1894, Norris quitta San Francisco pour entrer à Harvard. Cette grande université ne devait le garder qu'un an, mais son bref séjour fut des plus fructueux, puisqu'il avoue lui-même y avoir fait plus de progrès dans l'art d'écrire que dans n'importe quelle autre institution. Outre trois cours de littérature française, Norris suivit le cours de composition anglaise du jeune et enthousiaste Lewis Gates (12), sous la direction de qui il continua *Mc Teague* et écrivit une grande partie de *Vandover and the Brute*. C'est alors que, à l'instar des romanciers naturalistes, il se mit à prendre des notes, à étudier le dictionnaire et à colliger des noms propres dans les journaux (13).

Cependant il ne trouva pas à Harvard l'atmosphère de cordialité et de joyeuse insouciance qu'il avait connue à Paris et à Berkeley. Sa mère et son frère l'avaient accompagné à Cambridge, mais il ne les voyait que rarement et préférait travailler solitaire dans sa petite chambre de Gray's Hall.

L'année scolaire finie, il retourna à San Francisco, mais l'esprit d'aventure hérité de ses ancêtres anglo-saxons devait bientôt l'arracher à la société et aux clubs. Assuré déjà qu'une heure d'expérience vaut mieux que dix années d'étude, séduit sans doute par l'exotis-

(12) C'est à Lewis Gates qu'est dédié « *Mc Teague* ».

(13) Malheureusement ses cahiers ont subi le même sort que bon nombre d'articles parus dans le « *Wave* » ; ils furent la proie des flammes, lors du tremblement de terre de 1906.

me de Kipling et par l'exemple de ce globe-trotter qu'était Richard Harding Davis, il se fit accepter comme correspondant du *San Francisco Chronicle* et s'embarqua pour l'Afrique lointaine avec le secret dessein de se rendre au Cap, de visiter le sud, puis de s'enfoncer dans les régions inexplorées du centre et de gagner le Caire par la vallée du Nil.

Il passa par Southampton et de là gagna Madère où il rejoignit le *Norham Castle* à bord duquel il trouva quatre cents jeunes gens qui allaient rejoindre Jameson (14) à Pitsani Potlogo, au Bechanualand.

Il arriva au Cap le 7 décembre 1895, après une longue traversée de trois semaines. Il s'attendait à voir un soleil tropical, des maisons éblouissantes de blancheur, les indigènes couverts de panamas, mais il fut déçu, il débarqua sous un ciel pluvieux et froid. Pendant les trois jours qu'il passa au Cap, il se fit tatouer, étudia les mœurs des habitants et visita les différents quartiers de la ville qu'il trouva très provinciale. Il y fit aussi la connaissance du commandant Gould-Adams, ancien chef de police sur la frontière du Bechuanaland, qui le conduisit au cirque et lui raconta comment les Zoulous avaient massacré, sur les rives du Shangani, une troupe de trente-quatre hommes commandés par Allan Wilson. C'est à ce récit que nous devons, sans doute, certains incidents du conte *A Salvation Boom in Matabeleland*.

Quand Norris quitta le Cap, le vent soufflait en tempête, le sol était couvert de verglas. Le lendemain « le train roulait dans un désert surchauffé et crevassé par

(14) Le docteur Jameson (né à Edimbourg, 1853) avait succédé, en 1891, à Colquhoun comme administrateur de la Rhodésie et, en 1893, avait vaincu, au Machonaland, les Matabelés commandés par Lobengula.

l'ardeur du soleil, au milieu de mirages, de tourbillons de sable, d'autruches et d'un tas d'autres choses » (15). Kimberley lui apparut comme un lieu triste et mort. « Je pense, avouait-il, que cette impression d'abandon et de ruine imminente est l'une des plus fortes que j'aie gardées de cette ville » (16).

Il visita les mines de diamant, et partit pour Johannesburg qu'il trouva dans un état d'effervescence mystérieuse. Pour parer à une crise financière, Paul Kruger, lors de la découverte de l'or, avait fait appel aux capitaux européens et laissé s'installer dans la ville un grand nombre d'étrangers dont la plupart étaient anglais. Or, ces Uitlanders, qui composaient les deux tiers de la population, payaient la majorité des impôts, mais se voyaient refuser le droit de cité et toute participation aux affaires de l'Etat. Ils organisèrent un Comité de Réforme, ou Comité des Cinq, qui, à l'instigation de Cecil Rhodes, décida de s'emparer de Johannesburg, tandis que Jameson, qui se trouvait à la frontière, se porterait sur la ville à la tête de six cents cavaliers.

Norris dina le jour de Noël avec John Hays Hammond, ancien habitant de San Francisco devenu l'ingénieur conseil de la Consolidated Gold Fields Company. Le vingt-six décembre, le Comité de Réforme, dont John Hays Hammond était l'un des membres les plus actifs, exposait dans un manifeste les griefs et les revendications des Uitlanders. Quelques jours après, à la nouvelle que Jameson marchait sur Johannesburg, le gouvernement boer abandonna la ville aux mains des insurgés, tandis qu'une partie de la population s'enfuit en désordre. Au lieu de précipiter les événements, le Comité de

(15) Collected Writings, p. 218. From Cape Town to Kimberley Mine.

(16) Ibid., p. 219.

Réforme temporisa, hésita, finit par prêter serment au drapeau transvaalien et abandonna Jameson à son destin. C'est bien ce qu'attendait le rusé Kruger.

Cependant les Uitlanders, qui ne doutaient pas de la victoire, préparaient aux vainqueurs une réception triomphale. Devant l'imminence du conflit, les hommes s'enrôlaient, les femmes installaient des hôpitaux. Norris fut pris dans le remous des enthousiastes, et se décida à participer à l'action. Il se procura à ses frais un cheval et emprunta à un ami une carabine de chasse ; mais, au lieu de jouer un rôle héroïque, il se vit imposer la tâche de fermer les cantines de mines pour empêcher les Cafres de s'enivrer.

Quand on apprit que Jameson, enveloppé par Kruger, avait capitulé à Doornkop, ce fut, à Johannesburg, une explosion de rage. La foule se déclarait trahie par le Comité de Réforme qui n'avait rien fait pour secourir Jameson, et ne l'avait même pas inclus dans l'armistice. Les volontaires préposés à la fermeture des cantines regagnèrent la ville. Une pluie glaciale tombait. Norris prit froid et rentra à l'hôtel atteint d'une forte fièvre.

L'aventure avait mal tourné. Les Uitlanders avaient lamentablement échoué. La misère frappait aux portes. Le prix du pain avait monté à un dollar. Notre héros n'avait plus d'argent, ses lettres de crédit étaient épuisées. Il se trouvait malade de corps et d'âme, et si faible qu'il pouvait à peine dévisser le capuchon de son stylo. Heureusement Mme Hammond lui servit de mère et l'entoura de soins dévoués. Le 7 janvier, Johannesburg se rendit à Kruger qui fit arrêter les membres du Comité. Norris fut appelé devant le landdrost et reçut avec ses passeports l'ordre de quitter le territoire dans les vingt-quatre heures. Il s'embarqua pour l'Angle-

terre à bord du *Moor* en même temps que Cecil Rhodes, sur qui retombait la responsabilité du fiasco.

Au début de mars 1896, il était de retour à San Francisco, mais il ne put songer au travail ; sa santé était trop ébranlée. Il alla se rétablir dans les hautes Sierras à la mine de Big Dipper, et, au printemps, accepta la place de corédacteur que lui offrait John Hara O'Cosgrave, le jeune directeur du *Wave* de San Francisco. Dans ce journal qui avait été créé pour défendre les intérêts de la Compagnie du Southern Pacific, Norris fit paraître les articles les plus divers, des « short stories », des comptes rendus de matches de foot-ball, et des revues de livres qu'il signait de son nom ou de son pseudonyme Justin Sturgis. Cependant l'intermittence de sa collaboration semble indiquer chez lui des sautes d'humeur, des accès d'enthousiasme ou d'abattement.

Pendant les premiers mois, il s'appliqua à décrire des types de l'ouest comme il l'avait déjà fait dans *Mc Teague* et dans *Vandover* ; il écrivit le conte *A Salvation Boom in Matabeleland* et la série d'esquisses intitulées *Man Proposes*.

L'été fut une période de relâchement, mais, en automne, la connaissance qu'il fit, à un bal, d'une toute jeune fille, Miss Jeannette Black, et les relations amicales qui s'ensuivirent, lui donnèrent un regain d'énergie. Il se remit à l'œuvre et, pendant cette période, exploita surtout des faits divers et des événements contemporains.

Le printemps de 1897 amena une crise de découragement. Il avait peu d'espoir de voir accepter des romans du genre de *Vandover*, et il n'avait pas trouvé dans le conte tout le succès espéré. Il se voyait condamné au reportage, à la notation peu glorieuse des incidents de la vie quotidienne. Il tâcha donc de se divertir dans la

société des anciens membres de sa « fraternity », dans le cercle des Jeunes qui était composé d'artistes et d'écrivains, et fréquenta le Bohemian Club où, s'il faut en croire *Blix* qui a pour nous la valeur d'une confession, il perdit une bonne partie de son temps. Comme Vandover il courait grand risque de s'amollir et de se laisser dominer par la brute, mais, contrairement à ce triste héros, il fut sauvé, et sauvé par l'amour.

En effet, l'amitié qui l'unissait à Jeannette Black atteignit fatalement le stade de l'amour. Jeannette arracha Norris aux clubs, au jeu et à la paresse, et lui infusa un peu de cette santé du corps et de l'âme, de cette vigueur animale que Condé Rivers admirait tant dans *Blix*. Ensemble ils se promenaient le long de la côte, visitaient la ville chinoise, organisaient des pique-niques et des parties de pêche, lisaient leurs auteurs préférés et passaient de longues heures avec le capitaine Hodgson qui commandait le poste de sauvetage de Fort Point. Ce vieux marin qui apparaît dans *Blix* sous le nom de capitaine Jack et que Norris appelait son boucanier, leur racontait ses innombrables aventures : expéditions en Sibérie, pêche à la baleine dans le détroit de Behring, pêche au requin dans Magdalena Bay, affaires suspectes de contrebande dans l'Amérique du Sud (17).

Cette idylle, qui aboutit à des déclarations et à des serments d'amour, fut attristée en octobre quand Miss Black quitta son fiancé pour entrer au pensionnat Monticello à Saint-Louis. Mais Norris avait maintenant un but dans la vie, et ces mois de grand air et d'incon-

(17) C'est le capitaine Hodgson qui fournit un grand nombre des détails techniques de « *Moran of the Lady Letty* » et de « *A Man's Woman* », et c'est à lui que, par reconnaissance, Norris dédia le premier de ces romans.

ciance avaient décuplé ses forces. Cette période fut l'une des plus productives de sa carrière littéraire. Il écrivit la plupart des contes recueillis en volume sous le titre de *The Third Circle* et, décidé à terminer *Mc Teague*, il alla compléter sa documentation à la mine de Big Dipper. Quand il eut terminé le roman, il est probable qu'il chercha immédiatement un éditeur mais *Mc Teague*, jugé trop réaliste, ne devait être publié qu'au printemps de 1899.

Dans les dernières semaines de l'année il entreprit *Moran of the Lady Letty* qui commença à paraître en feuilleton dans le *Wave* du 8 janvier. Le roman n'était pas même achevé que Norris quittait San Francisco pour la Nouvelle-Orléans où il devait suivre les fêtes du mardi gras. A Saint Louis, où il s'arrêta pour voir sa fiancée, il reçut de l'éditeur Mc Clure une offre d'emploi, qui le fit changer d'itinéraire et se rendre immédiatement à New-York. C'était pour lui la réalisation d'un rêve et la sanction donnée à son talent, en même temps qu'une porte ouverte à la notoriété. En outre il allait retrouver dans l'est d'anciens amis comme Ernest Peixotto, Bruce Porter, Edward Selfridge et Frédéric Juilliard ; il devait faire aussi, dans le monde littéraire, d'intéressantes et précieuses connaissances, entre autres celle de Hamlin Garland et du doyen des lettres américaines, William Dean Howells, à qui il lut probablement *Mc Teague*.

Il était à peine installé et au courant de sa tâche qui consistait à critiquer des manuscrits, que la guerre éclatait entre les Etats-Unis et l'Espagne. M. Mc Clure le députa comme correspondant de guerre à Cuba, mais Norris dut attendre à Key West que l'armée d'expédition fût organisée et concentrée à Tampa. Au mois de mai, il fit, à bord du *Three Friends* où se trouvait Stephen Crane, une excursion parmi la flotte du blocus.

Au mois de juin, il s'embarqua sur le *Securanca* avec l'état-major du général Shafter, et un certain nombre de correspondants parmi lesquels se trouvaient Richard Harding Davis et James Archibald. Avec ce dernier, il rejoignit le 1^{er} régiment d'infanterie, auquel il avait été affecté, et assista à l'une des phases les plus sanglantes de la campagne de Santiago, la bataille d'El Caney dont il retrace les épisodes dans *With Lawton at El Caney*. Il vit les prouesses de l'armée américaine mais aussi des spectacles de sang et de carnage, de souffrance et de famine, qui restèrent gravés dans sa mémoire comme un horrible cauchemar. Cependant cette campagne était plus glorieuse que son équipée au Transvaal : après la bataille d'El Caney n'avait-il pas lui-même fait deux prisonniers et distribué des vivres à une population affamée ? Il assista à la reddition de Santiago, et son article : *Santiago's Surrender*, qui décrit l'entrevue de Toral et de Shafter, et le défilé auquel il participa avec l'état-major du général Mc Kibben, déborde de l'orgueil dont l'enivre le triomphe de l'Amérique. Tout à coup son patriotisme éclate : « Il n'y avait alors aucune idée de principes humanitaires, écrit-il. La guerre n'était pas une mascarade, nous ne nous battons pas pour les Cubains, et ce n'était pas des motifs désintéressés qui nous trouvaient armés de sabres, de revolvers et de fusils. Santiago était à nous, à nous Américains qui l'avions conquis par nos propres forces à la pointe de l'épée ; et notre sang (le sang de la race qui, des marécages de la Frise, avait poussé vers l'ouest sa marche conquérante, conquérante, toujours conquérante ; de la race qui porte en soi l'instinctif désir de posséder la terre) galopait dans nos veines au pas cadencé de nos chevaux » (18).

(18) Collected Writings, p. 263. Santiago's Surrender.

Après trois semaines de répit, Norris prit place à bord du vapeur *Iroquois* qui partait pour Porto-Rico où s'était déplacé le théâtre des opérations. A la nouvelle de l'armistice, qui arriva en cours de route, l'*Iroquois* mit le cap sur New-York, mais, avant d'atteindre le port, Norris, déprimé par les fatigues, les privations et les spectacles de la guerre, fut terrassé par un violent accès de fièvre. Au lieu de continuer son travail comme il l'avait espéré, force lui fut d'aller chercher en Californie du repos et des soins.

Pendant sa convalescence, il eut le plaisir de voir paraître en volume *Moran of the Lady Letty*, et, dès qu'il fut rétabli, il mit la dernière main au manuscrit de *Blix* dont il avait rédigé une grande partie avant son expédition à Cuba ; il écrivit pour le Wave *The Drowned that do not Die* et prépara la documentation de *A Man's Woman*. Au mois d'octobre, il était de retour à New-York et louait une modeste chambre sur Washington Square, le quartier de la bohème. Cependant le travail lui fut moins facile qu'au début de l'année : Norris fut atteint d'une crise de nostalgie qui dura tout l'hiver et qui fit de la rédaction d'*A Man's Woman* une tâche fastidieuse et même pénible. Mais, au mois de février, il vit paraître *Mc Teague* et réussit à placer *Blix*. Les témoignages de sympathie et les encouragements qui lui vinrent de critiques comme Howells et Marcossou ranimèrent son courage. La conception de l'*Octopus* lui rendit son enthousiasme. Mais ce roman nécessitait une volumineuse documentation. Norris sollicita de M. Doubleday, à qui il exposa son grand projet, un congé de plusieurs mois qui lui fut accordé. Il acheva à la hâte *A Man's Woman* et retourna en Californie où il étudia l'affaire de Mussel Slough, mit à contribution les bibliothèques, interrogea des témoins, se mit au courant

des questions juridiques et alla se plonger dans ce que Zola appelle « le milieu matériel ». Il passa deux mois près de Hollister (San Benito County) sur le ranch de M. et Mme Gaston Ashe, où il s'initia aux travaux de la moisson et rencontra les prototypes de plusieurs de ses personnages.

Au mois d'août, bien documenté, il retourna à New-York et commença l'épopée du blé, à laquelle il devait travailler plus d'un an. Il avait laissé sa fiancée en Californie mais elle devait bientôt le rejoindre, puisqu'elle comptait faire son stage d'infirmière dans un hôpital de New-York. Norris, qui attendait, pour l'épouser, d'avoir une situation stable et suffisamment rémunérée, eut la joie de se voir offrir, par la maison Doubleday et Page, un traitement fixe sur ses droits d'auteur. C'était le pain quotidien assuré et le triomphe de ses rêves d'amoureux. Au mois de janvier 1900, Mme Norris arriva avec Jeannette Black et, le douze de ce mois-là, le mariage eut lieu dans l'intimité à l'église épiscopale de Saint-Georges. Les jeunes époux ne firent leur voyage de noce que l'été suivant où ils allèrent passer les quinze jours de congé de Frank au bord du Lac Greenwood.

En automne, espérant trouver plus de solitude dans la banlieue, ils louèrent une maison à Roselle, New-Jersey. C'est là que fut achevé l'*Octopus* (décembre 1900). Au printemps suivant, avant même la publication de ce roman, Norris, qui mûrissait le plan du *Pit*, emmena sa femme à Chicago où il étudia le fonctionnement du marché des valeurs, mais perdit un mois sur deux dans le monde littéraire, aux invitations duquel il ne put se soustraire. Après avoir passé ensuite deux mois à San Francisco et trois mois au bord du Lac Greenwood, le ménage revint en septembre à New-York et s'installa dans un appartement qui donnait sur

l'Hudson. Norris se consacra tout entier à son métier d'écrivain, et pendant les neuf mois suivants, écrivit le *Pit*, fit paraître plusieurs contes et la plupart des articles réunis après sa mort sous le titre d'*Essays on Authorship*. Entre temps, le neuf février 1902, Mme Norris donna le jour à une fille qu'ils nommèrent Jeanette et surnommèrent « Billy ». « Maintenant, disait Norris, je suis bon bourgeois, moi, père de famille ».

Au mois de juillet, la petite famille alla à San Francisco chercher un repos bien mérité. Norris, qui projetait le troisième livre de l'épopée du blé, rêvait de faire autour du monde une croisière, au cours de laquelle il étudierait le théâtre de ce qui devait être *The Wolf*. Il se proposait aussi d'écrire une épopée purement nationale qui aurait pour centre la bataille de Gettysbourg.

Il était alors dans la force de l'âge et l'avenir s'annonçait sous d'heureux auspices. Il était reconnu comme l'un des plus grands romanciers américains et comme l'une des figures les plus séduisantes de ce début de siècle. Il était grand, droit, bien découplé, le visage beau et fin, la physionomie engageante et radieuse, avec de beaux yeux bruns pénétrants, qu'éclairait facilement le rayon d'un sourire, une bouche sensible, des cheveux gris qui donnaient à sa figure gamine un charme étrange et romantique. « Il ressemblait bien plus à un poète qu'à un romancier réaliste » (19).

Chez lui, point de morgue, mais une attitude de franchise et de sincérité. « Les honneurs ne le laissaient pas indifférent, mais reconnaissant. Ils ne lui enlevaient rien de son humble simplicité, et ne faisaient que le stimuler et l'inciter à de plus grandes entreprises » (20).

(19) Garland, Hamlin, *Companions on the Trail*, p. 10.

(20) Norris, Charles. *An intimate Skech of F. Norris*, p. 15.

S'il manquait d'humour, il ne manquait pas d'enthousiasme, et s'il était sérieux et consciencieux, il n'était point pessimiste, et savait au contraire jouir de la vie. Généreux et désintéressé, « il ne servait pas les gens pour les avantages qu'on en peut tirer » (21). Rien ne met mieux en valeur les belles qualités de son caractère que la bravoure avec laquelle il défendit un vieil ami de la famille, injustement attaqué par la presse de San Francisco.

Le docteur Lawlor avait été nommé, par le gouverneur Gage, directeur de l'asile des demi-fous; or, un groupe de politiciens qui faisaient au chef de l'Etat une violente opposition, croyaient pouvoir atteindre le gouverneur dans la personne du médecin et menaient contre Lawlor une campagne qui ressemblait fort à de la persécution. On l'accusait d'avoir séquestré des enfants de huit ou neuf ans dans une « salle de torture », et de les avoir enchaînés dans un cachot où ils n'auraient eu pour toute nourriture que du pain sec et de l'eau. On l'accusait de profiter de sa position pour renvoyer les anciens employés et les remplacer par des créatures du gouverneur Gage.

Norris se rendit à l'asile et procéda à une minutieuse enquête. Il examina les registres, interviewa le personnel et les internes impliqués dans l'affaire. Des constatations qu'il fit lui-même et des témoignages qu'il recueillit sous serment, il conclut à l'innocence de Lawlor. Dès lors il prit le parti de l'opprimé et, dans un article publié dans l'*Argonaut* de San Francisco (11 août 1902), ridiculisa les diffamateurs. Non seulement il réduisit à néant leurs accusations, mais il prouvait qu'aucun pensionnaire « n'avait été puni depuis l'arrivée de Lawlor et que, au contraire, la tyrannie de l'ad-

(21) Wright, H.M. *University of California Chronicle*, 5.240.

ministration précédente avait fait place à un régime de douceur, l'incurie et la malpropreté, à une merveilleuse hygiène » (22).

Peu de temps avant la publication de cet article, il se trouvait à une réunion politique où le docteur Lawlor démentit publiquement un de ses détracteurs, le colonel Harrington. Celui-ci à bout d'arguments saisit un pistolet et le braquait sur Lawlor quand Norris, au risque de sa vie, détourna le coup et sauva son ami.

Pendant ces mois d'été, son activité ne se ralentit point. Il fit paraître plusieurs articles et plusieurs contes, entre autres *The Guest of Honor* et *A Deal in Wheat* et donna une conférence à l'Université de Californie où il rentrait célèbre et couvert d'honneurs après en être sorti sans diplôme et inconnu. Il fit aussi une visite à Mme Stevenson, à Gilroy, et, charmé par la beauté de l'endroit, y acheta un petit ranch arrosé d'un ruisseau, où il espérait trouver le recueillement nécessaire au travail de l'esprit. Fatigué du tumulte de New-York, il était plus que jamais convaincu que la vie est préférable à la littérature et que la nature est la seule grande inspiratrice. Malheureusement, il ne put goûter cette vie dont il avait faim, ni entreprendre sa croisière autour du monde. Son dernier livre *The Pit* était achevé, mais il n'en vit pas la publication. Le 22 octobre, il fut terrassé par une appendicite compliquée de péritonite et de fièvre paludéenne. Une opération fut décidée, et il fut transporté en toute hâte à l'hôpital. Mais le mal avait fait trop de progrès. Il expira le 25 octobre 1902 et fut inhumé deux jours après au Mountain View Cemetery à Oakland. Le naturalisme perdait en lui un champion, mais la semence était jetée. Le nouveau siècle allait voir lever la moisson.

(22) In Defence of Doctor W. Lawlor, *Argonaut*, 11 août 1902.

CHAPITRE II

FRANK NORRIS

SES IDÉES D'APRÈS SES ARTICLES ET SES ESSAIS

Comme Balzac dans ses préfaces, Zola dans *Le Roman Expérimental* et Maupassant dans la préface de *Pierre et Jean*, les premiers réalistes et naturalistes américains ont exposé leurs théories dans des articles qui défendent en même temps leurs œuvres et leur méthode. En 1884, Henry James publia *The Art of Fiction* où il déclarait que la seule raison d'être d'un roman est de représenter la vie telle qu'elle est. En 1891, William Dean Howells fit paraître *Criticism and Fiction* où il réclamait la sincérité et la fidélité à l'expérience.

Quelques années plus tard, Hamlin Garland emboucha la trompette du naturalisme et, dans *Crumbling Idols* (1894), sonna l'assaut contre les « idoles croulantes » de la vieille école. Au début de ce siècle, Frank Norris fit retentir un nouvel appel dans *The Responsibilities of the Novelist* et, dans les articles réunis sous le titre d'*Essays on Authorship*, exposa ses idées sur le roman et sur le romancier. Bien qu'il écrivît ces articles à la fin de sa vie, nous croyons à propos de commencer par eux l'étude de son œuvre, assuré qu'ils feront mieux comprendre l'esprit et la portée de cette œuvre.

I. *Rôle et importance du roman :*

La responsabilité du romancier

Comme Zola le faisait en 1880, Norris attribue la vogue et l'importance du roman à la diffusion des sciences et de l'instruction. Les lecteurs se sont multipliés, le livre est non plus un luxe mais un besoin ; le roman est devenu le moyen d'expression de la vie moderne. Certains siècles ont exprimé leur idéal dans la construction de châteaux et de cathédrales, d'autres l'ont fait dans la peinture, la Renaissance a eu, comme interprètes Michel Ange, Léonard de Vinci et Velasquez. Ensuite est venu le siècle du drame avec Shakespeare et Marlowe, puis celui des longs poèmes de Pope et de Dryden. Chaque siècle s'exprime à sa façon. L'avenir s'exprimera peut-être par la musique, le peuple aujourd'hui se tourne vers le roman parce qu'il exprime davantage notre civilisation. Si ce genre de fiction n'était qu'un moyen de tuer le temps, sa vogue serait bien éphémère. Le peuple s'y intéresse parce qu'il fait partie de sa vie. Du fait que le roman joue un si grand rôle dans notre société, le romancier est devenu un oracle, un Grand Homme, un Chef dans la Grande Marche du Progrès. « Qu'il ait raison ou qu'il ait tort, le peuple se tourne vers lui dès qu'il parle, et ce qu'il dit, le peuple le prend pour argent comptant... Il le croit comme il n'a jamais cru et ne croira jamais personne » (1).

Mais si l'honneur est grand, la responsabilité n'est pas moins grande. Le peuple commande à la conscience de l'écrivain, car le peuple est le grand chercheur de la vérité, laquelle est pour lui d'un intérêt vital. Sans doute le public ne distingue pas immédiatement le vrai

(1) *Essays on Authorship*, p. 7.

du faux, mais donnez-lui le temps. Après avoir beaucoup lu, il finira par discerner et par demander de meilleurs livres. « Le goût de la lecture est un facteur aussi important pour la vie littéraire d'une nation que la naissance d'un second Shakespeare » (2). Norris va même jusqu'à défendre cette idée fort discutable: qu'il vaut mieux lire de mauvais livres que de ne pas lire du tout. Le peuple qui lit finit toujours par apprécier la bonne littérature et le niveau littéraire s'élève à proportion de son goût et de son jugement. En dernière analyse le peuple a toujours raison, et si Norris s'oppose à la fondation d'une académie américaine, c'est que « la survivance du plus apte est un principe aussi valable dans l'évolution d'une littérature que dans celle des corps; après tout, la meilleure académie est le jugement du peuple exercé dans un laps de temps considérable » (3).

Le romancier a donc intérêt à bien servir le peuple, mais c'est aussi pour lui un devoir. « Le peuple a droit à la vérité comme il a droit à la vie, à la liberté, au bonheur. Il n'est pas juste qu'on l'exploite et qu'on le trompe, qu'on lui présente des jugements faux, des caractères faux, des sentiments faux, de l'histoire fausse, une philosophie fausse, des émotions fausses, de l'héroïsme faux, de fausses idées d'abnégation, de faux aperçus sur le devoir, sur la religion et sur les mœurs » (4).

(2) Ibid., p. 199.

(3) Essays on Authorship, p. 196. Ainsi Zola s'opposait-il à la fondation d'un prix de Rome littéraire. « J'ai une théorie un peu barbare en ces matières, écrivait-il, c'est que la force est tout, dans la bataille des lettres. Malheur aux faibles. Ceux qui tombent ont tort de tomber, et c'est tant pis si on les écrase... La victoire est aux reins solides, et cela est juste. Le talent doit être fort; s'il n'est pas fort, il n'est plus le talent ». Zola, E. Le Roman Expérimental, p. 283.

(4) Ibid, p. 8-9.

Aussi quelle responsabilité pour l'écrivain dont les romans se tirent à cent cinquante mille exemplaires, et qui présente la vie sous un jour faux et malsain ! Le roman contribue à modeler l'opinion plus que n'importe quelle forme de l'activité moderne. Le sermon, le journal ont aussi leur influence, ils sont, avec le roman, les moules de l'opinion et de la morale. Mais le sermon ne se fait entendre qu'une fois par semaine, le journal se lit très rapidement, et les nouvelles du matin sont jetées au panier avant midi. Le roman a la vie plus longue, on le lit mot à mot, on en parle, on le discute, son influence s'étend à tous les coins et recoins de la famille.

Sachant donc la portée de l'arme dont il dispose, que le romancier comprenne ses obligations. Qu'il ne soit pas l'esclave de la mode. Qu'il ne tourne pas au vent de l'opinion publique, mais, sans perdre de vue sa haute mission, qu'il juge et rejuge son travail jusqu'à ce qu'il l'entende sonner la vérité. Qu'il n'imites pas surtout ceux qui, entraînés par l'appât du lucre, sondent le public pour savoir ce qu'il veut et le lui donnent à bon marché, faisant à leurs romans la réclame qu'on fait à un nouveau savon. Ceux-là prédisposent le public contre la meilleure école du roman, celle de Scott, par exemple ; à cause d'eux le roman historique est discrédité et un grand nombre de romans qui eussent été des chefs-d'œuvres ne sont pas écrits. Ces copistes n'ont en effet qu'une idée, qu'un objet : les oripeaux, oripeaux de langage et oripeaux de caractères. Pourtant ce qui importe, n'est-ce pas la chair et le sang, n'est-ce pas la vie de l'homme qui palpète sous ces oripeaux ? Ne pourrait-on pas appliquer au roman historique la formule du réalisme, non point du réalisme d'extérieur, mais du réalisme de motifs et d'émotions ?

Il est facile de peinturlurer des costumes et des pa-

nopies ; un pot de vermillon suffit. Ce qui est moins facile, c'est de peindre la vie et surtout de la saisir, car nous faisons nous-mêmes partie du tableau. Pour la saisir, il faut vivre, sinon parmi les gens, du moins en eux. Il faut avoir ce sixième sens qui « n'est pas le génie, car le génie est un terme lâche et vague, si communément employé qu'il a depuis longtemps perdu toute sa force d'expression (5), mais quelque chose qui s'apparente à la sincérité. S'il attaque son roman historique avec sincérité, le romancier ne pourra mal faire. Il verra l'homme sous l'habit et dans l'homme il verra le cœur, si bien qu'il finira par oublier l'extérieur. Son public sera d'abord peu nombreux, mais qu'importe ? il aura pour lui le témoignage de sa conscience. Cette satisfaction le payera bien mieux que ses droits d'auteur sur des centaines de mille d'exemplaires. Il pourra se dire : « Je n'ai jamais transigé, je n'ai jamais salué la mode pour en obtenir des faveurs. Dieu m'est témoin que je leur ai dit la vérité, qu'elle leur plût ou non » (6).

II. *Exactitude et Vérité*

Mais qu'est-ce donc que la Vérité ? « Quiconque pose la question, déclare Norris, doit pouvoir y répondre lui-même » (7). Il n'a pour trouver la réponse qu'à descendre au fond de son âme. La vérité n'est pas une abstraction, une vague idée, un terme employé par les métaphysiciens, mais une chose actuelle, aussi concrète qu'un réverbère, aussi pratique qu'un tramway, aussi réelle et aussi commune qu'un tire-botte.

Du fait que la vérité est si simple, si triviale même, s'ensuit-il qu'il soit difficile d'être original, de trouver quelque chose de nouveau ? Le monde, l'humanité est

(5) *Essays on Authorship*, p. 17.

(6) *Ibid.*, p. 18.

(7) *Ibid.*, p. 37.

un champ d'expérience illimité. Chaque seconde ne voit-elle pas naître une vie nouvelle avec les mille et une complications qu'elle implique ? Et de ces milliards de vies humaines, chacune n'est-elle pas aussi distincte, aussi individuelle, aussi originale que si elle était née « exceptionnellement à l'époque paléozoïque ? »

Pour reproduire la vie, pour exprimer la vérité, il faut la bien saisir et pour cela il n'est pas nécessaire d'être le plus fort, ni le plus prompt, ni le plus savant, ni même le plus sage. Il faut surtout une grande humilité. Il faut avoir un cœur jeune, humble et pur, une sensibilité capable de vibrer délicatement devant les grands spectacles de la nature.

Cependant cette sensibilité de poète ne saurait par elle-même suffire à la création de l'œuvre d'art. Il faut que l'écrivain choisisse, parmi les faits, les plus capables de produire l'illusion du vrai. Une chose peut être exacte et n'être pas vraie du point de vue de l'art (8).

Norris reconnaît en outre l'impossibilité de reproduire exactement la vérité. Il faut représenter la vie, non pas comme elle est, mais bien plutôt comme elle paraît être. Personne ne peut la reproduire telle qu'elle est, car personne ne sait ce qu'elle est. Chacun la voit et l'exprime à sa façon, car entre l'objet et l'image, se dresse la personnalité de l'artiste (9). Il n'y a pas deux

(8) Balzac déclarait que « le vrai souvent ne serait pas vraisemblable, de même que le vrai littéraire ne saurait être le vrai de la nature ». (Balzac, H., *Le Cabinet des Antiques*. Préface de la 1^{re} édition). Et Maupassant parlait de « corriger les événements au profit de la vraisemblance et au détriment de la vérité, car « Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable ». (Pierre et Jean, Préface, p. 11).

(9) Zola comparait la personnalité de l'écrivain à une sorte d'écran où passe et se déforme la réalité; George Eliot la comparait à un miroir. Maupassant trouvait que les réalistes devraient s'appeler plutôt des illusionnistes. « Nos yeux, dit-il, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu'il y a d'hommes sur la

personnes dont les impressions coïncident exactement. La science n'y réussit pas mieux. Il n'y a pas deux photographies qui puissent donner de la même réalité des images absolument identiques.

Quel critérium aidera donc le romancier à déterminer ce qui est vrai littérairement ? L'opinion de la majorité, répond Norris, est, en dernier ressort, le jugement décisif. Peut-on dire de l'ouvrage : cela est à peu de chose près ce qui serait arrivé dans de telles conditions ? Qu'importe que les détails parfois soient inexacts pourvu que l'impression générale soit celle de la vérité. Peu importe l'exactitude, c'est la vraisemblance qu'il s'agit de réaliser.

III. *Réalisme et romantisme*

Il semblerait que, après avoir tant réclamé la vérité, Norris dût se poser en champion du réalisme. C'est au contraire le romantisme qu'il défend, le grand romantisme qui, dans sa pensée, doit se confondre avec le naturalisme et qu'il considère comme la perfection du réalisme. « Je crois, écrivait-il à un critique, que le plus grand réalisme est le plus grand romantisme. » (10). Mais voyons ce qu'il entend par ces deux termes :

Dans un de ses articles il distingue deux sortes de réalismes : 1° le réalisme de pur extérieur auquel il assimile le romantisme des faux imitateurs de Walter Scott, qui ont discrédité le roman de chevalerie en ne nous présentant que mannequins, armures et draperies ; 2° le réalisme de motifs et d'émotions auquel il identifie le romantisme de Walter Scott qui a su créer des êtres

terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race (Pierre et Jean, Préface, p. 13).

(10) Cooper, T., *Some American Story Tellers*, p. 304.

vivants. Dans un autre article il compare à un instrument émoussé, rude et froid, le réalisme qui ne va pas au-delà de ce qu'on peut voir ou entendre. Ce réalisme, dont Howells est le principal représentant, est « le genre de fiction qui se borne à reproduire les faits de la vie normale » (11). « ..., C'est le drame de la tasse brisée, la tragédie d'une promenade sur le trottoir, l'aventure d'une invitation à dîner. C'est la visite de politesse chez mon voisin, dont je ne tire aucune conclusion. Je vois mon voisin et ses amis et c'est tout. Le réalisme salue à la porte et s'en va, et, comme il me prend le bras sur le trottoir, il me dit : « Voilà la vie » (12).

Pour Norris, la vie est quelque chose de plus grand, de plus profond, de plus extraordinaire, et c'est le romantisme qui s'en fait l'interprète, non point certes le romantisme sentimental auquel nous associons les romans de cape et d'épée, où il n'est question que de clair de lune et de cheveux d'or, mais cet « instrument fin, bien trempé, et sans défaut, cet instrument avec lequel nous pouvons pénétrer sous les vêtements, sous les tissus et les enveloppes de chair au cœur même de la vie des êtres » (3). Au romantisme appartient toute l'étendue du monde, « les profondeurs insondées du cœur humain, les mystères du sexe, les problèmes de la vie, les sombres et secrets arcanes de l'âme humaine » (14). A lui appartient aussi « tout ce qui déroge au cours de la vie normale » (15), comme, par exemple, le sordide et le laid. Et Zola, loin d'être, comme on l'a prétendu, un réaliste, est, au contraire, le chef des romantiques.

La seule différence que Norris établit entre Zola et

(11) *Essays on Authorship*, p. 164.

(12) *Essays on Authorship*, p. 165.

(13) *Ibid.*, p. 163.

(14) *Ibid.*, p. 167-168.

(15) *Ibid.*, p. 164.

Victor Hugo ou Walter Scott, c'est que ceux-ci empruntent leurs sujets au passé, tandis que l'auteur des *Rougon-Macquart* puise les siens dans la vie contemporaine. C'est une erreur de croire que la muse romantique ne porte que des habits de soie et n'habite que les châteaux du Moyen-Age et de la Renaissance. « A cette heure même elle se trouve parmi les haillons, la misère sale et le désespoir des quartiers pauvres de New-York » (16). Descendez avec elle la Cinquième Avenue ou Beacon Street, ou plutôt emmenez-la chez votre voisin. Elle ne s'arrêtera pas au salon pour parler chiffons avec les dames. Elle fouillera dans tous les coins, glanera brin à brin une gerbe d'espérances, de craintes, de joies et de douleurs (entendons de grandes espérances, de grandes craintes, de grandes joies et de grandes douleurs) puis, paraissant de nouveau sur le seuil, elle vous remettra sa cueillette en disant : « Voilà la vie ! » (17).

Nous admettons avec Norris que les sujets du roman se trouvent aussi bien dans le présent que dans le passé ; nous admettons aussi que le pur extérieur que ne pénètre pas l'intelligence de l'artiste et les événements d'une existence ordinaire et banale ne sauraient offrir l'intérêt nécessaire à l'œuvre d'art. Mais nous ne voyons pas pourquoi il s'obstine à vider les mots de leur acception commune et à appeler romantisme ce qu'il appelait ailleurs, et plus justement, le réalisme de motifs et d'émotions. Du fait que Howells encombre ses romans de détails insignifiants et ennuyeux, il ne s'ensuit pas que le réalisme soit stérile et superficiel. Une hirondelle ne fait pas le printemps. Le réalisme est une méthode qui a donné ses fruits et nous pensons ici à

(16) Ibid, p. 166.

(17) *Essays on Authorship*, p. 166.

Balzac, à Flaubert, à Maupassant, à George Eliot, à Thomas Hardy et à Norris lui-même. L'art réaliste a pour champ d'étude toute la vie ; mais il en choisit l'intéressant et le significatif (ce que Howells ne fait pas assez), et les traite objectivement de façon à produire autant que possible, l'illusion de la réalité. Sans doute Zola est plus d'une fois romantique et nous ne manquons pas de le montrer plus loin ; mais ne l'est-il pas que quand il introduit dans ses livres la fantaisie et l'exception, l'improbable et l'invraisemblable ? Porté lui-même à l'exagération romantique, le disciple a généralisé trop hâtivement un aspect particulier de l'œuvre du maître. Il semble surtout méconnaître les théories du naturalisme qui suffiraient à distinguer Zola des romantiques.

IV. *Le roman à thèse*

Après avoir rappelé au romancier ses obligations et les sources où il doit puiser sa matière, Norris souligne l'importance du roman à thèse. Le roman ne doit pas prêcher, mais il doit avoir un but. D'ailleurs est-il possible qu'il n'en ait pas, ne fût-ce que celui d'amuser ? Il faut admettre que les termes prêtent à équivoque, car il y a but et but. Tous les romans, même les plus frivoles, en ont un et doivent faire au moins une de ces trois choses : raconter, peindre ou prouver. *Les trois Mousquetaires* est un roman qui raconte ; *Romola*, un roman qui peint ; *Les Misérables*, un roman qui prouve. Ce troisième genre est la plus haute forme de fiction, car outre qu'il se propose un but élevé, il inclut nécessairement les deux autres conditions. Non seulement il doit pénétrer les motifs et les caractères d'hommes-types, d'hommes qui sont pour ainsi dire des images composites d'une multitude d'autres hom-

mes, mais il doit conter, peindre et prouver. Il prouve par la nature du sujet, car il traite des forces élémentaires, des motifs qui agitent des nations entières. C'est l'interprétation du jeu de ces forces qui lui assure un but (18).

Ce genre est le plus sérieux, mais aussi le plus difficile. Mal traité, le sujet dégénère en sermon, et le romancier n'est qu'un polémiste ou un pamphlétaire; il oublie que pour prouver sa thèse il doit se servir, non pas de statistiques, mais d'êtres vivants et que ses instruments ne sont pas des chiffres, mais des tableaux de la vie telle qu'il la voit.

Le roman à thèse, dira-t-on, est un genre de prédication. Mais il prêche en racontant et en peignant. Seulement, l'auteur choisit, du magasin de la vie réelle, les choses qu'il faut dire et peindre en vue de résoudre son problème et atteindre son but. La morale est la fin qu'il se propose, l'histoire en est le moyen. Si le but est de toute importance, on ne peut nier que le récit, en tant que récit, ne doive occuper toute l'attention de l'écrivain. Le but, le problème qu'il veut résoudre est au récit ce que la dominante est à la sonate. Quelque importance que le musicien accorde à la dominante, la chose qui l'intéresse est la sonate elle-même. L'auteur doit rester artiste et le but doit lui être aussi impersonnel que la dominante l'est au compositeur (19). Si Mrs. Stowe s'était plus intéressée aux misères et aux souffrances des nègres qu'à la facture de son roman, *Un-*

(18) *Essays on Authorship*, p. 21-22.

(19) Notons la même pensée chez Maupassant qui conseille au romancier de « composer son œuvre d'une manière si adroite, si dissimulée, et d'apparence si simple, qu'il soit impossible d'en apercevoir et d'en indiquer le plan, de découvrir ses intentions » (Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface, p. 8-9).

de *Tom's Cabin* n'eût jamais été écrit. Au contraire, dans *Fécondité*, Zola s'est laissé emporter par la thèse et son roman abonde en sermons et en incidents insipides qui n'auraient dû paraître qu'incidemment.

L'artiste doit donc s'abstraire de son sujet. Les catastrophes de la vie réelle doivent lui fournir un très grand plaisir par la matière qu'elles lui apportent. Il y voit une histoire et l'occasion de peindre un grand caractère. Que l'homme en lui agisse et sente différemment, c'est son droit ; mais l'artiste doit bannir ce qui affecte l'homme.

Le roman à thèse expose des souffrances et des tragédies. « Pourquoi, protestent certains, les mettre dans les romans, s'ils abondent tellement dans la vie ? » C'est l'argument des heureux et des égoïstes qui ne songent qu'à éviter le désagréable. Les grandes catastrophes, les affres sociales qui anéantissent des communautés ou écrasent des individus, tout cela leur est aussi indifférent que les tremblements de terre et les raz-de-marée. S'il y a beaucoup de souffrances ici-bas, n'est-ce pas une raison plus que suffisante pour leur donner une place dans la littérature qui, dans ses plus hautes formes, est la sincère reproduction de la vie. C'est une plainte de lâche que celle qui s'éleva contre le roman à thèse parce qu'il signale les tragédies et les misères du monde. Si vous enlevez cet élément à la fiction que lui reste-t-il ? Ce n'est plus qu'une littérature faite pour amuser.

Ou bien, le roman n'est qu'un méchant récit de cape et d'épée qu'on emporte en voyage et qu'on jette par la portière dès qu'on l'a lu ; ou bien c'est une grande force qui rivalise avec la chaire et l'école pour le bien du peuple. Dans ce cas, il ne craint pas de dénoncer l'injustice et les abus du pouvoir, l'oppression des faibles

par les forts, ou l'injustice travaillant à sa propre perte. « Ce n'est pas en amusant le peuple que la fiction participera à la Grande Marche du progrès » (20). Le romancier doit être un chef, mais

« ...il parviendra et se maintiendra à ce rang élevé, non point par des tours de passe-passe mais par l'intérêt sérieux et sincère qui inspire aux grands maîtres, aux grands théologiens, aux grands philosophes, un but bien défini, bien clair et courageusement poursuivi » (20).

V. *La structure du roman*

Norris rappelle ensuite au débutant que, si le roman est le moins mécanique de tous les arts, il n'échappe cependant pas à certaines règles, il doit être divisé en chapitres, avoir un commencement et une fin, ce qui implique un milieu. La première partie doit être une habile préparation aux grands effets de la catastrophe. Tous les bons romans ont un événement central vers lequel doit tendre l'action et après lequel elle doit décliner. L'intérêt du lecteur doit être ménagé de façon à croître parallèlement, sinon, une fois distraite, l'attention se refroidit très vite.

Le débutant qu'importune le soin fastidieux de la préparation se presse, écrit au galop de courts chapitres et précipite les épisodes de façon à parvenir plus tôt aux grandes déclamations et au drame qu'il croit pouvoir traiter avec plus d'effet. Telle n'est pas la méthode des maîtres. Voyez leurs romans. Dans le premier tiers rien ne se passe ou du moins ne semble se passer. Vous y voyez aller et venir les personnages ; puis, le plan se dessine en même temps que les scènes et les milieux environnants. Un incident survient qui dure un instant et dont on ne voit pas la raison : une note re-

(20) *Essays on Authorship*, p. 26.

tentit comme une énigme ou une dissonance. Le roman continue sans progrès apparent. Mais nous sommes bien au courant des faits. Plus de nouveaux personnages, les mêmes reviennent sans cesse et nous connaissons parfaitement les deux principaux. Alors surgit une série d'événements où ceux-ci montent à la première place. L'action languit, puis vient une première accélération. L'approche, si lente qu'elle soit, commence à se faire sentir et la même note qui semblait d'abord fausse retentit de nouveau et cette fois s'harmonise dans la progression, douce et mélodieuse, dominant toute la gamme. Les caractères sont en train, les travaux d'approche sont préparés. Nous connaissons si bien la scène que nous pourrions nous y retrouver les yeux fermés. Le héros et l'héroïne sont de nos connaissances. Soudain l'action se précipite, se complique, se resserre et court vers le dénouement. Le motif, caché mais toujours présent, se révèle tout à coup, et, en un clin d'œil, l'intrigue se dénoue avec toute la violence d'une explosion ; la catastrophe, le point culminant, l'événement central se dégage du livre avec une rapidité qui vous laisse étourdi, accablé et haletant. Voilà comment se font les chefs-d'œuvre de fiction (21).

Les novices s'y prennent à rebours ; faute d'avoir préparé la catastrophe, ils tâchent de se racheter en présentant le dénouement à grands coups de phrases hystériques et pompeuses. Ils déclament, ils crient, ils trépigment, serrent les poings et remplissent les pages d'adjectifs sonores, prenant à témoin le Ciel et Dieu. Mais leur roman échoue infailliblement. Le lecteur que n'intéressent pas les personnages ne connaît pas le mi-

(21) Norris semble avoir fusionné ici les méthodes romantique et réaliste exposées par Maupassant dans la Préface de « Pierre et Jean », cf. p. 7-9.

lieu, et, indifférent à l'atmosphère, abandonne le livre et l'oublie avant le dîner. La faute en est au manque de technique. Il n'est pas nécessaire d'avoir du génie pour cette sorte de travail. Il suffit d'une grande patience et d'une volonté capable d'un effort prolongé (22). Nul n'est censé construire un roman à jet continu d'inspiration. Il n'est point de travail, si léger, si délicat, si artistique qu'il soit, qu'on ne puisse améliorer par une méthode rationalisée.

Il y a au moins une façon dont le novice peut ordonner son livre, c'est de considérer chaque chapitre comme une unité distincte, séparée, avec un commencement, un développement, un point culminant et une fin, l'action se continuant sans arrêt dans le même temps ou dans le même milieu. Chaque chapitre est en soit une œuvre d'art, toute l'histoire est racontée pour ainsi dire par une série de tableaux ; l'auteur renseigne le lecteur en suggérant ou en résumant les incidents survenus entre deux chapitres. Cette méthode est artificielle, sans doute, mais beaucoup de bons écrivains l'ont employée. D'ailleurs, il vaut mieux avoir un système, même défectueux, que de n'en avoir pas (23).

VI. *La simplicité dans l'art*

N'oubliant pas que « le roman est le plus démocratique de tous les arts », Norris recommande la plus grande simplicité. « Tout art que le peuple ne parvient pas à comprendre, écrit-il, ne peut vivre et n'a jamais vécu plus d'une génération » (24). Certains théoriciens

(22) Norris fait sans doute allusion à la formule de Trollope qu'il rappelle ailleurs : « un esprit tranquille et un don spécial de persévérance ». Norris, F., *Salt and Sincerity*. Critic., Vol. 40, p. 551. June, 1902.

(23) *Essays on Authorship*, p. 113-117.

(24) *Essays on Authorship*, p. 6.

prétendent que le Grand Homme appartient à une élite. « C'est là, dit-il, le même aveugle préjugé qui condamnait l'imprimerie sous prétexte qu'elle ravalait et vulgarisait la littérature de l'époque » (25). Une littérature qu'on ne peut vulgariser n'est pas une littérature et périra aussi sûrement que la rivière se jette à la mer. Les choses qui durent sont à la portée de tous les esprits, à la portée du peuple ordinaire et même à la portée des enfants. Tels sont les grands chefs-d'œuvre de musique, de peinture, de sculpture et d'architecture : la *Marseillaise*, les *Pyramides*, les *Sybilles* de Michel-Ange, l'*Illiade* d'Homère. Les choses que nous gardons le plus longtemps et avec un soin jaloux sont d'une simplicité voisine de la nudité (26). C'est cette simplicité que doit atteindre le romancier (27).

Les objets en métal précieux, les plus simples, continue Norris, sont aussi les plus chers ; ordinairement, les arabesques et les fioritures cachent les défauts du métal. Ainsi en est-il du style. L'emploi des adjectifs, des exclamations, des fleurs élaborées de rhétorique ont pour objet d'éblouir ou d'étourdir. Qu'on prenne dans le *Nouveau Testament* le récit de la Naissance du Christ. Rien de plus simple. Aucun mot qui ne soit à sa place, aucun adjectif qui ne soit descriptif. Voilà l'épopée, la belle, la majestueuse, l'incomparable et digne épopée. Ni Milton, ni Shakespeare, avec toutes les ressources de leur génie, n'auraient pu atteindre un effet plus grand que celui obtenu par ces deux phrases : « Or, le temps où elle de-

(25) Ibid., p. 211.

(26) Ibid., p. 211.

(27) Dans « Le Roman Expérimental », Zola souhaitait aussi que le jeune romancier eût « un style fort, solide, simple, humain. Tous nos marivaudages, toutes nos quintessences de forme ne valent pas un mot juste mis en sa place », *Roman Expérimental*, p. 271.

vait enfanter s'accomplit. Et elle mit au monde son fils premier-né, l'enveloppa de langes et le coucha dans une crèche, parce qu'il n'y avait pas de place pour eux dans l'hôtellerie », La phrase élaborée, les figures de rhétorique, la métaphore, l'allégorie et l'image, tout cela est pardonnable quand le récit languit. L'ingéniosité de l'auteur fait oublier qu'il n'avait pas grand chose à dire, mais, quand vient la catastrophe, nous n'avons que faire d'adjectifs qui affaiblissent la portée des substantifs dont la force d'expression doit être suffisante. Traiter le sujet de façon simple est toujours le plus difficile ; cela exige bien plus de l'artiste.

Les faits suffisent ; inutile de les commenter. Si la scène est pathétique et que le lecteur doive pleurer, il est superflu et inopportun de s'écrier : « Cela était triste à faire pleurer. » Si c'est beau, nous n'avons pas besoin qu'on nous le dise ; qu'on nous peigne le beau, et notre jugement suppléera aux adjectifs. La beauté, l'ultime beauté métaphysique n'est pas une chose compliquée, mais, au contraire, d'une nudité presque complète. Un joyau peut être une pierre exquise, une femme peut avoir un joli bras, mais le bracelet ne rend pas le bras plus joli, ni le bras, le bracelet. D'où vient-il que nous ne sommes plus capables d'apprécier le beau dans le simple ? Du fait que des siècles d'art et d'artistes, de civilisation et de progrès nous ont compliqués au point que la chose la plus simple n'a plus pour nous de charme et que la phrase la plus simple, la plus directe, la plus expressive nous paraît fade, insipide et crue (28).

(28) *Essays on Authorship*, p. 189.

VII. *Le romancier. Ses qualités*

Voilà comment se traite le roman. Mais que faut-il pour être romancier ? D'abord Norris distingue entre le romancier et le conteur. On peut être à la fois l'un et l'autre, mais les romanciers ne sont pas nécessairement des conteurs ; certains même sont complètement dépourvus du sens de la fiction. « L'instinct du conteur semble être un don, tandis que l'art du roman peut être acquis » (29).

Norris prétend que l'enfant porte en soi les germes de toutes les professions. Plus tard, les circonstances atrophient ses aptitudes sauf une qui, cultivée et spécialisée, lui ouvre la porte d'une carrière (30). Ainsi tout enfant sain d'esprit, qu'il devienne financier ou bottier, est un conteur-né. Dès qu'il commence à parler, il raconte des histoires. Mais un temps vient où la réalité tue le poète qui est dans l'enfant ; et dans le cœur de tout homme mûr qui n'est pas auteur de fiction git la dépouille mortelle d'un petit conteur disparu très jeune. Il y a même de grands romanciers qui portent dans leur cœur ce petit cadavre.

L'enfant imagine et sent. Beaucoup de romanciers, et par là Norris entend surtout les auteurs du troisième genre de roman, du roman à thèse, non seulement sentent et imaginent, mais surtout se servent de leur savoir. Ce sont des romanciers intellectuels comme George Eliot et Tolstoï. Au contraire, Alexandre Dumas et Conan Doyle savent moins qu'ils ne sentent et n'imaginent.

L'art de la fiction, affirme Norris, est basé sur quatre qualités essentielles : l'imagination, l'observation (ou

(29) *Essays on Authorship*, p. 29.

(30) *Ibid*, p. 29-30.

expérience), l'invention (ou création), et la sympathie (qu'il appelle ailleurs un très vif intérêt aux choses de la vie) (31). Les deux premières sont acquises, les petits enfants les acquièrent chaque jour. Quant à l'invention, elle est stimulée par les deux premières, et la sympathie est une qualité si universellement commune qu'elle se cultive sans grands efforts. Partant de ce postulat, Norris conclut logiquement que tous les hommes d'une intelligence moyenne peuvent être romanciers (32). Il contredit les anciens adages « cela doit être inné », « aucune éducation ne peut faire un artiste », « on naît poète et on ne le devient pas ». « Le génie, dit-il, n'est la plupart du temps que le résultat d'une aptitude moyenne, spécialisée et développée... L'étincelle n'est qu'un sens commun, ordinaire, juste, rectangulaire et quotidien, rien de plus extraordinaire ou divin qu'une bonne santé de l'esprit... Sans doute toutes les facultés, toutes les intelligences sont des dons divins, la seule différence qui existe entre elles est que certaines ont été cultivées pour une fin spéciale, tandis que d'autres ne l'ont pas été ». « S'il était vrai, continue-t-il, que le génie fût un don des dieux, l'application et la culture seraient superflues » (33). Et il soutient ce paradoxe : que Carnegie, recevant la même formation et vivant dans le même milieu que Rostand, nous eût donné *l'Aiglon* et que Rostand, vivant dans le même milieu et passant par

(31) A ces qualités Norris, toujours préoccupé du problème moral, en ajoute une autre : l'honnêteté de l'homme. Selon lui, plus grande est la moralité de l'écrivain, et meilleures sont ses œuvres.

(32) Selon Norris, la femme possède mieux que l'homme les qualités qui font le romancier, mais la délicatesse de ses nerfs la rend incapable d'application soutenue, et certaines bienséances l'obligent à restreindre son champ d'observation.

(33) *Essays on Authorship*, p. 97.

les mêmes expériences que Carnegie, fût devenu le roi de l'acier (34). « Ne dites pas, prétend-il, que, si un homme échoue comme romancier, c'est qu'il n'a pas de génie et qu'il eût pu exceller dans les affaires. Ne vous trompez pas ; s'il n'avait pas assez de génie pour écrire, il n'en avait pas assez pour les affaires » (35).

Convaincu qu'on devient écrivain et que ce n'est là qu'affaire de formation, Norris en arrive à préconiser une école du roman et à réfuter l'assertion de M. Hall Caine « que l'étude académique d'une chose aussi variable, aussi émotionnelle, aussi indépendante que l'art d'écrire ne saurait être que nuisible » (36). Pourquoi, demande-t-il, l'étude méthodique des principes de fiction serait-elle nuisible ? N'est-il pas possible de codifier dans une certaine mesure, une technique du roman qui se puisse étudier avec avantage ? Pourquoi n'établirait-on pas une école du roman, prenant le mot école dans son sens le plus large ? La musique n'est-elle pas aussi affaire d'émotion et d'imagination, aussi variable et aussi personnelle que l'art de la fiction ? (37). Cet art peut s'acquérir aussi facilement et donner des résultats aussi satisfaisants et aussi pratiques que la peinture, la sculpture, la musique.

Cependant l'enseignement technique ne suffirait pas. Le romancier a pour tâche de reproduire la vie telle qu'il la voit, doit s'appliquer premièrement à voir. Après Flaubert et les Goncourt, Norris reconnaît que

(34) C'est pousser un peu loin, semble-t-il, l'influence des milieux et des circonstances et, chose extraordinaire chez un naturaliste, négliger complètement le tempérament et les tendances héréditaires. Le Claude Lantier de l'Œuvre n'est-il pas un bel exemple d'ambition et de persévérance déçues par le tempérament ?

(35) *Essays on Authorship*, p. 98.

(36) *Essays on Authorship*, p. 196.

(37) *Ibid.*, p. 197.

rien n'est plus difficile. Pour cela il faut se tenir tranquille et attentif, exercer ses yeux et ses oreilles de façon que chaque son et chaque objet aient un sens (38).

Non seulement le romancier doit s'habituer à bien voir, mais il doit tout voir. Autrefois, il s'adressait à une élite, il pouvait s'enfermer dans sa chambre, pratiquer et citer ses classiques et se dispenser de la lecture des journaux. Aujourd'hui, parce que le peuple s'intéresse à tout, le romancier doit aussi s'intéresser à tout, à la politique, aux controverses religieuses, aux explorations, aux découvertes scientifiques, aux dernières théories sociales, aux progrès de la biologie. Il doit se mêler à la vie qui n'existe pas seulement dans le beau monde, mais dans la trivialité et la routine des affaires. Le roman est le plus viril de tous les arts, il ne peut fleurir entre quatre murs. Comme il est l'interprétation de la vie, il doit être pratiqué au cœur même de la vie, au coin de la rue, sur la place publique et non dans les salons. « La muse de la fiction américaine n'est pas une chaste demoiselle, délicate et raffinée, aux poses élégantes et étudiées, mais une robuste bonne femme aux bras rouges et musclés, qui s'aventure bravement parmi les hommes et le tumulte des affaires, qui trouve une saine joie dans la fréquentation des foules, un franc plaisir dans la lutte et les risques de la fortune qui, pour nous Anglo-Saxons, sont toute la vie...

« C'est une enfant du peuple, cette muse de la fiction de demain, et le vent d'une nouvelle patrie, d'un nou-

(38) Flaubert avait exprimé cette même idée à son disciple Maupassant. « Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués à ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le ». Maupassant, *Pierre et Jean*, Préface, p. 22.

veau ciel et d'une nouvelle terre, lui souffle au visage et défait sa chevelure que la muse du vieux monde portait serrée en bandeaux. Le hâle du soleil est sur ses joues, la poussière du chemin, sur ses pieds; sa robe a souffert du coudolement des hommes, ses mains se sont durcies aux choses qu'elles ont étreintes » (39).

Comme elle, le romancier appartient au peuple et doit vivre parmi le peuple.

VIII. *Les droits d'auteur*

A cet enseignement théorique, Norris a joint un formulaire d'information pratique à l'usage du futur romancier. Mais ce qui nous intéresse le plus, c'est son étude de la fiction en tant qu'affaire, qui rappelle l'article de Zola : *L'Argent dans la Littérature*.

D'abord, comme Zola avouait que « le livre, à moins d'une très grande vogue, n'enrichit jamais l'auteur » (40), Norris dénonce l'ironie du mot « royalty ». « C'est un joli mot que celui de droits d'auteur, mais beaucoup de ces droits n'arrivent même pas à égaler le montant des frais de dactylographie » (41). « En général, au point de vue pécuniaire, la publication d'un roman est irrémédiablement et incontestablement une mauvaise affaire. Prenons un roman dont on a vendu deux mille cinq cents exemplaires... c'est là un succès extraordinaire. Il est rare qu'un livre sur quinze réussisse aussi bien, mais examinons la chose de près. L'auteur y a travaillé au moins trois mois. Le livre est publié, deux mille cinq cents exemplaires sont vendus, puis la vente s'arrête et par là nous voulons dire cesse dans le sens absolu du

(39) *Essays on Authorship*, p. 159.

(40) *Le Roman Expérimental*, p. 145.

(41) *Essays on Authorship*, p. 121.

mot... L'extraordinaire, le merveilleux a été accompli. Qu'est-ce que l'auteur en retire ? Un droit de dix pour cent, deux cent cinquante dollars pour trois mois de dur labeur, ce qui fait en chiffre rond moins de vingt dollars par semaine, un peu plus de deux dollars cinquante par jour » (42).

Que le jeune romancier ne compte pas sur l'improbable. Les gros succès sont très rares et se font longtemps attendre. Il n'a pas fallu moins de dix ans pour vendre dix mille exemplaires d'un des meilleurs romans du XIX^e siècle. Harold Frederick et Meredith n'ont connu que très tard les faveurs de la fortune. Cependant le romancier possède d'autres moyens d'augmenter ses revenus. Il peut considérer le conte comme un genre inférieur et s'estimer lui-même inférieur dans cet ordre de production, mais, en général, c'est le conteur qui fait ses affaires (43). Sans doute, il est difficile de se rendre célèbre par ce genre de fiction, car c'est le livre qui assure la longévité de l'œuvre et non la revue où le conte paraît. Il s'ensuit que l'écrivain qui travaille moins pour l'argent que pour la gloire ne compte pas sur ce genre pour se faire un nom. « Les réputations faites par les

(42) Zola établissait à peu près les mêmes calculs : « Ainsi c'est déjà une belle vente, lorsqu'on vend trois ou quatre mille exemplaires ; cela fait donc deux mille francs, en mettant le droit par exemplaire à cinquante centimes, ce qui est un gros prix, les prix ordinaires étant de trente-cinq et de quarante centimes. On voit donc que si le livre a demandé un an de travail, et que s'il paraît directement en librairie, deux mille francs sont une bien modeste somme, avec laquelle on peut à peine vivre de nos jours ». *Le Roman Expérimental*, p. 145.

(43) Il est un peu étonnant que Norris considère le conte comme un genre littéraire de second ordre ; qu'on se rappelle l'importance et la portée morale qu'il reconnaissait au roman. D'ailleurs en Amérique le conte, ou « short story » est généralement moins traité comme un art que comme une denrée commerciale.

contes publiés dans les revues peuvent se compter sur les doigts de la main » (44). Les bons écrivains dévouent leur attention, leur temps, et le meilleur de leurs efforts à faire des romans, lesquels ont la vie plus longue. Ils laissent le conte à des talents inférieurs. S'ils y ont recours, ce n'est que pour accroître leurs revenus. Et ils n'ont point tort, car il est plus facile de vendre un conte médiocre qu'un roman ordinaire ; et le conte de longueur moyenne se vend cent dollars. Voyez donc la différence : dans le temps qu'on écrit un roman, on peut écrire six contes qui, à cent dollars chacun, rapportent six cents dollars.

Une autre source de compensation pour le romancier c'est qu'il peut vendre plusieurs fois la même production d'abord sous forme de feuilleton, puis sous forme de volume. Il peut la vendre en Amérique, au Canada, en Angleterre. Il peut aussi donner des conférences, collaborer à certains journaux et à des revues. Tous ces moyens suppléent à l'insuffisance des « royalties » qui n'ont rien de royal.

IX. *Le roman américain*

S'il s'intéresse au roman en général, Norris qui est essentiellement nationaliste, s'intéresse surtout à l'avenir de la fiction américaine. Son tempérament épique lui faisait regretter qu'un Homère n'eût pas chanté la grande geste du Far West. « Le chariot couvert est une aussi grande figure historique que le noir vaisseau qui emportait Ulysse des rivages de Troie » (45). Le héros de l'ouest est mort pour la défense de son idéal, c'est un personnage d'épopée, une figure légendaire et for-

(44) *Essays on Authorship*, p. 194.

(45) *Essays on Authorship*, p. 48.

midable, dont la mémoire sera bientôt effacée. L'épopée américaine qui, parmi les livres de la postérité, devrait figurer auprès des *Heimskringla*, des *Nibelungenlied* et de la *Chanson de Roland*, ne sera jamais écrite.

Malgré son goût prononcé pour le lyrisme épique, Norris a compris que la matière de la fiction n'était pas seulement affaire du passé, mais qu'elle est surtout affaire du présent, et que cette matière c'est la vie même, inépuisable, renouvelée à toute heure. Mais si la matière est là, pourquoi l'Amérique n'a-t-elle encore ni chef ni école propres ? « Il n'est pas difficile, dit-il, de prouver que l'Amérique n'a jamais pu se vanter d'avoir une école de fiction qui lui fut distinctement personnelle et ceci est d'autant plus curieux que les Américains dans les autres domaines de l'activité, pensent et agissent personnellement et qu'ils ont acquis une réputation mondiale d'originalité. Dans les arts mécaniques, dans l'industrie, la politique, les affaires, la diplomatie, dans les constructions navales, dans la guerre, etc., les Américains ont fait valoir leurs propres méthodes, différentes des méthodes européennes.

« Cependant l'Amérique reste en arrière pour ce qui concerne les beaux-arts. Dans ce domaine, elle dépend de la France. L'artiste va s'instruire à Paris et revient avec des idées et des méthodes françaises. Les meilleures peintures du jour sont plus françaises qu'américaines, françaises de conception, de composition, de technique et de facture » (46).

Pour Norris, les auteurs les plus vraiment américains sont Lowell, Longfellow, Holmes, Whittier, mais ce groupe est moins connu comme école américaine que comme produit de la Nouvelle-Angleterre. *The Scarlet Letter* est moins une histoire américaine que l'histoire

(46) *Essays on Authorship*, p. 147.

d'une colonie anglaise de l'Amérique du Nord. *The Marble Faun* est franchement et incontestablement étranger. Cooper écrit des histoires ayant pour scène un fond américain, mais ses héros et ses héroïnes parlent comme des personnages de Bulwer. Poe n'est pas classifiable. Bret Harte ne fait qu'effleurer, Henry James aurait pu être le meilleur écrivain américain, mais il s'est fait anglais. Mark Twain est moins un romancier qu'un satirique. Quant à Howells, la seule exception, il n'a pas fait école. Mary Wilkins Freeman aurait pu prétendre à la place d'honneur, mais elle succombe à un retour de romantisme et retombe aux romances coloniales.

Que la France, l'Angleterre, la Russie aient eu leurs écoles propres, cela s'explique peut-être par le fait qu'après une évolution de tant de siècles, ces pays doivent être considérés comme des unités. Certaines tendances travaillent en même temps toute leur étendue géographique. Leurs populations ont été amalgamées au point de constituer une certaine homogénéité. C'est dans ces conditions que naissent les écoles de fiction, de philosophie ou de science. Les Etats-Unis ne sont pas encore unis dans le sens européen du mot. Leur existence en tant que nation est de date fort récente et leur population ne s'accroît que par l'immigration. Ils ne constituent pas encore un tout bien homogène.

D'ailleurs, le grand romancier américain tout aussi bien que le grand romancier anglais, français ou russe, est un mythe. Le grand romancier est avant tout humain, sa nationalité est secondaire. Ce qui n'est pas impossible, c'est le grand roman qui sera écrit par un Américain. Cependant une grande difficulté surgit :

« Un tel roman ne saurait être que régional. Les Etats-Unis sont une Union, mais non pas une unité, et la vie d'une région est totalement différente de la vie

d'une autre. Il est encore impossible de construire un roman qui reproduise les traits des différentes régions. On ne saurait faire la peinture que d'une simple localité. Ce qui est vrai du sud ne l'est pas du nord. L'ouest est également différent et la côte du Pacifique constitue à elle seule une province » (47).

L'avènement du grand romancier ne sera possible qu'à la condition de travailler selon ce principe que ce qui est vitalement et essentiellement vrai d'un homme, l'est de tous les hommes. Il faudrait donc que l'écrivain pénétrât assez profondément dans le cœur et dans l'âme de ses personnages et que, atteignant l'universel substratum, il y intéressât à la fois le Créole, le Puritain, le Cowboy, le Hoosier, le Greaser, le Buckeye, le Jayhawker, c'est-à-dire la nation entière.

Une école américaine du roman viendra nécessairement avec le temps. Ce qu'on a de mieux à faire, c'est de s'établir fortement dans les limites de son domaine sans empiéter sur son voisin, sans lui emprunter ni lui voler son bien. Cultiver son propre champ est chose bien suffisante. Que la vigne croisse en terre américaine, le fruit sera bientôt américain. Un certain optimisme fait place au regret de Norris. Cette fin de siècle qui a vu renverser toutes les vieilles idoles depuis Irving jusqu'à Holmes, ne laisse-t-elle pas deviner l'aurore d'une ère nouvelle ? Beaucoup de sages et éminents critiques froncent les sourcils et déplorent cette réaction. Au contraire, Norris qui voit dans la convention et dans l'aveugle adhérence aux formes établies, les plaies d'une littérature nationale, se réjouit de cette sorte de déclaration d'indépendance littéraire ; et il se réjouit à bon droit, puisque c'est depuis l'avènement du réalisme que la littérature américaine a peu à peu cessé d'être une dépendance de la littérature anglaise.

CHAPITRE III

FRANK NORRIS. SES ŒUVRES

Les Contes

En 1897, Norris qui avait écrit, mais non publié, *Mc Teague*, et *Vandover and the Brute*, déclarait que les conditions de la vie américaine (l'Amérique n'était pas encore assez unifiée ni assez homogène) se prêtaient moins à la production du roman qu'à celle du conte. Nous présumons qu'il désespérait de devenir le grand romancier attendu, le Zola de l'Amérique, et se consolait en cherchant ailleurs sa voie, en rêvant d'être le Kipling de San Francisco.

Cependant le conte exige un art méticuleux et une mesure que Norris était loin d'avoir ; il impose des limites auxquelles son génie ne pouvait se restreindre. L'exubérance et la vitalité, qui sont les marques de ce génie, se trouvaient bien plus à l'aise dans les cadres plus larges du roman. Aussi Norris ne tarda pas à entreprendre *Moran of the Lady Letty* et après la publication de ce roman, ne considéra plus le conte que comme un genre secondaire.

Ses « short stories » ne manquent pas, certes, des qualités qui caractérisent le meilleur de son œuvre, mais nous ne leur donnerons pas plus d'importance qu'il ne le faisait lui-même. Ce qui nous intéresse dans ses contes, ce sont les influences qui ont présidé à sa formation littéraire. Nous croyons pouvoir affirmer que celle de Zola qui fut si grande sur le romancier est aussi évidente sur le conteur. Nous la reconnaissons au choix de

quelques sujets et aussi à certains passages qui dénotent l'empreinte laissée sur son esprit par les théories de l'hérédité et du milieu (1).

L'influence de Maupassant est aussi évidente dans les contes où l'auteur s'efforce de rester simplement objectif. Certains comme *His Dead Mother's Portrait*, *His Sister*, et *His Single Blessedness* se rapprochent plus nettement des sujets traités par le maître français. *His Sister* pourrait bien être une réminiscence du conte *Le Port* (2). Seulement Norris ne fait pas rencontrer le héros et sa sœur, et le dénouement, moins tragique, est en même temps plus conforme à la morale puritaine.

La marque de Kipling se reconnaît facilement à certains procédés de narration. Ainsi, comme l'auteur des *Plain Tales*, Norris fait précéder son récit d'une réflexion morale, ou avertit le lecteur que l'histoire n'est pas de lui, mais de son ami un tel (3) ; ou bien encore commence par un refrain et entrecoupe sa narration d'un couplet ou de quelques vers (4). Parfois il entame une digression qui n'a qu'un rapport lointain avec le sujet et s'interrompt en disant : « Mais ceci n'a rien à faire avec l'histoire » (5). Parfois il présente sous leur surnom des personnages comme *The Babe*, *The Spider* et *The Other Fellow* (qui rappelle *The Other Man*) (6). Enfin il lui arrive de conclure en nous donnant son opinion ou en faisant appel à notre jugement. Ces procédés se retrouvent dans un grand nombre de contes, mais la marque de Kipling est particulièrement évidente dans

(1) Voir chapitre V, p. 185.

(2) Guy de Maupassant.

(3) *After Strange Gods*.

(4) *A Salvation Boom in Matabeleland, Outside the Zenana*.

(5) *Heroism of Jonesee*.

(6) Kipling, R., *The Other Man*.

Outside the Zenana, *After Strange Gods*, *The Third Circle* (dont l'héroïne, Harriett, rappelle de loin Lisbeth) (7), *A Boom in Matabeleland*. Tels sont surtout les trois contes : *A Bargain with Peg-Leg*, *The Passing of Cock-Eye Blacklock* et *Two Hearts that Beat as One*. Bunt qui les débite avec ce froid humour commun à Bret Harte et à Mark Twain n'est qu'une réincarnation du soldat Mulvaney.

L'influence de Stevenson nous paraît manifeste dans les contes de la mer, *The Dual Personality of Slick Dick Nickerson*, *The Ship that saw a Ghost*, *A Ghost in the Crosstrees* qui trahissent des réminiscences du *Wrecker*, de *Treasure Island* et même de *Doctor Jekyll and Mr. Hyde*.

Si Norris a subi toutes ces influences, il faut du moins lui reconnaître une part d'originalité dans le choix et la création des sujets, dans l'exploitation de l'atmosphère de San Francisco et surtout dans la vigueur et dans la vie qu'il a su faire passer dans quelques pages.

Deux contes qu'il écrivit lorsqu'il était à l'Université de Californie, *Le Jongleur de Taillebois* et *Lauth*, dénotent un talent et une force peu ordinaires chez un jeune homme de vingt ans. Mais ses meilleurs sont sans doute ses derniers où se retrouvent le mouvement et l'énergie qui caractérisent l'*Octopus* : *A Memorandum of Sudden Death*, journal tenu par un correspondant qui, jusqu'à l'instant de sa mort, décrit l'agonie d'une expédition attaquée et décimée par une troupe d'Indiens ; *The Guest of Honor* ou reparaît l'idée déjà exprimée dans le poème *Crepusculum* et dans l'*Octopus*, à savoir que la mort n'est qu'une phase de notre évolution et que la vie demeure éternelle ; *A Deal in Wheat*, le satellite du *Pit*, est la preuve concrète que la spéculation est funeste au

(7) Kipling, Lisbeth.

fermier ou à l'ouvrier, que quand l'un mange, l'autre meurt de faim ; enfin *The Riding of Felipe*, cette adaptation d'*Yvernelle* à des temps et à un milieu plus modernes.

Ces contes révèlent un Norris plus original, et plus maître de soi, un Norris qui, plus soucieux de la composition et du style aurait pu paraître en bonne place après Bret Harte, Ambrose Bierce ou O'Henry. Car il était né conteur et resté cet enfant dont il parle dans un de ses essais, à qui appartient comme un don naturel « le sens de la fiction ».

Les Romans

A part *Moran of the Lady Letty* qui est essentiellement fictif, et *Blix* qui n'est ni « romantique ni réaliste », les romans de Norris sont des romans à thèse dont le but est de prouver en peignant et en racontant.

Ces romans à thèse, tous naturalistes, se répartissent en deux catégories 1° ceux qui, à l'instar de Zola, montrent l'individu déterminé par le tempérament et, plus ou moins, par le milieu : *Mc Teague*, *Vandover and the Brute*, et *A Man's Woman* ; 2° ceux qui montrent le groupe ou l'individu déterminés par les lois de la nature et de l'économie sociale : *The Octopus* et *The Pit*.

Pour mieux suivre l'évolution du génie de Norris, nous croyons à propos d'étudier ses romans dans l'ordre de la composition et de commencer par *Mc Teague* et par *Vandover and the Brute*, les seuls pour lesquels cet ordre ne correspond pas à celui de la publication.

Mc Teague

Mc Teague, le héros du premier roman de Norris, est un ancien mineur, élève de charlatan, qui exerce illégalement la profession de dentiste dans un quartier plébéien de San Francisco. Un accident lui amène une jeune cliente, Trina Sieppe, dont il tombe amoureux et qu'il épouse à force d'entêtement brutal. Sous l'influence de Trina, il se civilise et s'affine, mais un gros lot qu'elle a gagné réveille en elle une rage héréditaire de sordide épargne. Mc Teague, dénoncé par son rival Marcus Schouler, perd sa position et, réduit au désespoir, assassine l'odieuse Trina et lui vole son argent. Il retourne à la mine d'or où il travaillait avant de s'établir à San Francisco, mais, harcelé par la police, il finit par se réfugier dans la Vallée de la Mort, où le poursuit et l'atteint Marcus Schouler. Les deux hommes se voient condamnés à mourir de soif, mais la haine les jette l'un contre l'autre. Mc Teague triomphe, mais en vain, il attend la mort enchaîné par des menottes au cadavre de son rival.

Ce livre, écrit par un tout jeune homme enthousiaste de la méthode de Zola qu'il venait de découvrir, est, de tous les romans de Norris, celui qui répond le mieux à la conception du *Roman Expérimental*. L'auteur, en effet, y a vérifié les théories de l'hérédité et du milieu. Le père de Mc Teague était un alcoolique. « Treize jours sur quatorze, son père, contremaître de mine, se montrait d'une régularité parfaite dans son dur labeur. Mais un dimanche sur deux, il devenait un animal irresponsable, une bête, une brute que l'alcool privait de raison » (8). Trina portait en elle l'avarice de ses ancêtres

(8) Mc Teague, p. 2.

suisses-allemands et avait hérité d'un Tyrolien du seizième siècle un talent spécial pour la sculpture du bois.

L'influence du milieu est aussi importante. Il existe une évidente relation entre le caractère de Mc Teague et le quartier de Polk Street. Pourtant ce milieu ne joue d'abord qu'un rôle négatif, en ce sens qu'au lieu d'élever Mc Teague, il l'entretient dans ses goûts et ses habitudes de rustre. Ce n'est que plus tard quand le dentiste, réduit à la misère, se laisse entraîner à boire que ce milieu agit de façon positive. Mais même alors Norris n'accentue pas ce rôle comme Zola le fait, par exemple, dans *L'Assommoir*. Si Mc Teague s'abrutit et brutalise sa femme, il ne devient pas, comme Coupeau, un pilier de cabaret. « Mc Teague ne devint jamais un ivrogne dans le sens où l'on entend généralement ce mot. Il ne buvait avec excès que deux ou trois fois par mois, et jamais au point de s'enivrer et de tituber » (9). La force qui agit directement sur Mc Teague, c'est d'abord Marcus Schouler qui lui amène Trina et plus tard lui enlève son gagne-pain en le dénonçant ; puis, c'est Trina elle-même grâce à qui, pour un temps du moins, Mc Teague se polit et prospère. C'est elle aussi qui détermine les conditions économiques où se débat le ménage ; et c'est à cause d'elle que Marcus Schouler poursuit Mc Teague de sa haine. Quant à Trina, sa conduite est moins déterminée par le milieu que par l'hérédité et les circonstances. Norris accentue en effet le rôle du hasard, et ses personnages ne peuvent de leur propre volonté réagir contre les lois aveugles du destin. C'est la fatalité qui met face à face Mc Teague et Trina, et qui, par le gros lot de 5.000 dollars, réveille en elle une soif d'or héréditaire.

Naturaliste par les théories qu'il tend à vérifier, le

(9) Mc Teague, p. 260-261.

roman l'est aussi par la méthode qui s'y trouve appliquée. L'auteur ne décrit que ce qu'il connaît, que ce qu'il a observé et noté à la façon d'un reporter. Aussi ses peintures sont-elles d'une rigoureuse exactitude; c'est d'abord le cabinet dentaire de Mc Teague, puis le quartier de Polk Street avec ses magasins, ses marchés, ses buvettes, ses restaurants, et le bouge infecte de Zerkow. Ailleurs, c'est une représentation théâtrale, ou un pique-nique ou encore la mine d'or de Big Dipper dans son amphithéâtre de montagnes, et, à la fin, le désert torride de la Vallée de la Mort.

Selon la méthode naturaliste, les personnages sont étudiés par le dehors, et la plupart de leurs traits, de leurs gestes, de leurs actions ont été puisés à la vie même. Cependant le tempérament romantique de Norris, qui n'acceptait le réalisme que comme une discipline, s'est trahi en plus d'un endroit. Son admiration pour le grand et le fort lui a fait représenter Mc Teague comme un colosse dont il se plaît à retracer les exploits. Mais, si cinq cents générations d'alcoolisme et de vice produisent des géants de la taille de Mc Teague, susceptibles de progrès sous l'influence de Trinas moins avares, le vice et l'alcoolisme ne nous paraissent plus tellement condamnables et même pourraient bien servir à refaire un monde de titans. Zola était plus modéré et ne traitait que des cas d'hérédité prochaine. Loin d'avoir la santé de Mc Teague, ses personnages étaient presque tous atteints de folie, d'hystérie, de rachitisme ou de scrofule; Norris a exagéré non seulement les tendances héréditaires, mais aussi le caractère de ses héros. Mc Teague est un type exceptionnel. Nous ne le voyons guère ouvrir la bouche que pour pousser des grognements qui n'ont rien d'humain. Son esprit est si lourd et si épais qu'il parvient difficilement à comprendre une insulte ou

à s'apercevoir des ruses odieuses de Trina. Son extraordinaire bêtise est surtout patente à la fin du livre où nous le voyons trimbaler partout sa cage dorée et son serin, quand la prudence ordinaire du criminel devrait lui faire effacer toute marque d'identité. L'avarice de Trina n'est pas moins exceptionnelle, et sa folie rappelle assez la passion du Père Grandet qui faisait étaler ses louis d'or sur une table et les contemplait des heures entières.

Norris n'a pas dédaigné non plus le procédé de contraste si cher aux romantiques et à Dickens. Trina, par sa délicatesse et sa fragile beauté, met en relief la brutalité et la grossièreté de Mc Teague. L'astuce de Marcus Schouler s'oppose à l'imbécillité du dentiste. L'idylle sentimentale du vieux Grannis et de Miss Baker fait pendant au ménage tragique des Mc Teague. Quant au couple Zerkow-Maria Macapa, il n'est là que comme un symbole qui présage la dégradation où doivent tomber les héros. Et, puisque nous parlons de symboles, signalons celui qui domine tout le livre : l'or qui, par les convoitises qu'il allume, détermine les passions, les haines, les crimes de tous ces personnages.

Ces différents procédés, l'exagération des idées et des caractères et surtout le mélodrame de la fin peuvent être considérés comme les points faibles de ce roman par ailleurs très réaliste ; mais ils ne surprennent pas chez un jeune auteur pour qui le naturalisme était une autre forme de romantisme, et chez un disciple de Zola dont le tempérament n'était pas moins romantique.

Vandover and the Brute

Vandover and the Brute (10) est l'histoire d'un jeune homme qui, sous la pression du milieu et des circonstances, s'abrutit peu à peu dans la pratique du vice. Ici, plus d'hérédité comme dans *Mc Teague*, mais un tempérament de mollesse que les circonstances façonnent à leur gré. Vandover ne sait pas vouloir ni résister ; caractère faible et nature malléable, il s'adapte toujours parfaitement au milieu (11).

Ce milieu est d'abord la maison où la présence d'une mère lui eût été d'un grand prix, mais Vandover est totalement privé de cette bonne influence. Quand il quitte San Francisco pour aller à Harvard rien, pourtant, ne fait encore présumer qu'il doive tourner mal. A Harvard, il néglige ses études pour courir à ses plaisirs, fréquente les cafés, se passionne pour le billard et le football, mais, après ses quatre ans de collège, il n'est pas plus mauvais que certains de ses camarades qui savent mieux que lui plaisanter avec les filles. Rien n'annonce encore le développement ultérieur de son caractère, sauf que, toujours prêt à recevoir une direction plutôt qu'à s'en imposer une, il suit invariablement la pente la plus douce. De retour à San Francisco, au lieu de cultiver l'art qui, à défaut d'une influence féminine, aurait pu le sauver, il est à l'affût de toutes les distractions et ne perd pas une occasion de plaisir. Avec ses anciens condisciples, il fréquente le monde et surtout le demi-monde, et c'est dans ce dernier milieu qu'il commence à se corrompre. Son aventure avec une fille de Boston ne l'avait

(10) Ce roman que Frank Norris écrivit presque tout entier pendant son séjour à Harvard, ne fut publié qu'en 1914, après que Charles G. Norris l'eut expurgé de quelques crudités et y eut ajouté environ cinq mille mots.

(11) *Vandover and the Brute*, p. 14.

pénétré que de dégoût, mais il veut surmonter ce dégoût et sa timidité auprès des femmes. Notons bien ce détail, il fait un effort dans la direction du mal et avec le premier acte commence l'invincible habitude. Une fois franchi le Rubicon du vice, il a beau se révolter contre la brute, il tombe chaque jour plus bas. Pourtant, même au temps où il séduit Ida Wade, nous ne le trouvons guère plus vicieux que ses camarades, que Geary ou Ellis, par exemple. C'est cette fatale aventure et le suicide de la jeune fille qui déterminent vraiment la catastrophe où sombrent sa fortune matérielle et son être moral. Au lieu de lui servir de leçon, cet accident ne fait que l'amollir et, rapidement adapté aux nouvelles circonstances, Vandover achève de se dégrader. La bête a raison de l'ange, le « worse self » triomphe du « better self ».

La conception calviniste de la nature et de la destinée humaines semble bien revivre dans ce fatalisme et dans ce dualisme (12). Deux êtres se partagent Vandover, un bon et un mauvais. La fatalité condamne le bon à être vaincu par le mauvais.

D'autre part, le thème du roman ne serait bien qu'une variation de celui de *Lauth* qui combinait la métaphysique traditionnelle avec les théories évolutionnistes. Lauth était mort, et, par la transfusion du sang, Chavannes l'avait rappelé à la vie, mais à une vie animale. « Pendant quelque temps Lauth vécut, mais l'âme qui semblait vivifier le corps étant absente, celui-ci passa successivement par différents stades de vie inférieure. D'abord Lauth n'exista qu'à la façon d'une demi-brute ; bientôt il descendit au niveau de ces infortunés dont l'esprit s'est affaibli ou éteint ; il devint idiot. Au temps où il mordait et aboyait... il avait atteint le niveau du

(12) Le titre du roman marque bien ce dualisme.

singe. De là il tomba à celui d'une brute inférieure, marchant à quatre pattes, sauvage et indomptable » (13). Comme Lauth, Vandover devient cette brute inférieure qui marche à quatre pattes ; sa dégradation physique est parallèle à sa décomposition morale.

Le roman, qui nous éclaire sur les idées de Norris, nous renseigne aussi sur la société de l'époque, et nous penchons à croire que l'auteur, du moins dans quelques pages, a voulu satiriser une partie de cette société. D'abord nous sommes édifiés par la dissipation des « Freshmen » de Harvard et par le libertinage de la jeunesse de San Francisco, cas particulier de la révolution morale qui se propageait dans toute l'Amérique à la fin du siècle. Cette révolution est bien marquée par la philosophie et les actions des principaux personnages. Si extraordinaire que soit sa déchéance, Vandover est un exemple, entre mille, des consciences et des volontés emportées dans le courant du matérialisme, et Geary qui progresse à l'inverse de notre héros symbolise bien la morale de l'intérêt, l'égoïsme et l'odieux arrivisme. S'il reste apparemment honnête, c'est moins par estime que par calcul. Comme la bouchère Lisa du *Ventre de Paris*, c'est un « gras » qui triomphe dans la lutte contre les « maigres », contre le « maigre » qu'est Vandover, et nous pourrions en dire autant du père d'Ida Wade qui se sert du déshonneur et de la mort de sa fille comme d'un prétexte à battre monnaie.

Dolly Haight est un des rares personnages qui soient vraiment sympathiques, mais quel dénouement tragique d'une vie d'effort dans le bien ! A la fin de l'*Octopus*, Norris aura beau dire que tout est bien et finit bien en ce monde, que le vrai et le bien finissent toujours par triompher. Où est la justice immanente dans le cas

de Dolly Haight, puisqu'un baiser de Flossie, qu'il n'a pas voulu, accumule autant de ruine dans sa vie que le suicide d'Ida Wade dans celle de Vandover.

Quant à Turner Ravis, c'est une figure plutôt vague et amorphe. Norris est mal à l'aise dans les portraits de femmes et de jeunes filles qui ne sont pas extraordinairement masculines ou divinement belles. Que ce soit intention ou inexpérience, il est certain que le caractère de Turner est à peine esquissé. Il est vrai qu'elle ne joue qu'un rôle secondaire et n'apparaît vraiment en scène que pour signifier à Vandover la rupture définitive. Jolie sans doute, prude, intéressée et peu sensible, tel est son portrait. Elle est déjà moderne par plus d'un point et annonce la Laura Dearborn du *Pit*. Au fond, la catastrophe qui s'abat sur le jeune homme est pour elle un événement heureux qui lui permet de se démasquer. Elle ne l'aimait pas « de cette façon » et elle l'avoue avec une franchise qui déconcerte. Elle accepte maintenant Dolly Haight qu'elle n'aime pas non plus, mais qu'elle parviendra à aimer. Aujourd'hui « la jeune fille aime le jeune homme qui l'aime le plus » (14). Mais ce jeune homme est sans doute aussi celui qui lui donne le plus, puisque Norris, à la fin du roman, nous montre Turner avec Geary.

Le caractère d'Ida Wade est encore plus vague et plus indéfini. Nous ne la connaissons pas assez pour vraiment sympathiser avec elle et peut-être Norris le voulait-il ainsi. Qu'il ignorât la psychologie féminine, il n'importait ici, car, s'il avait porté de ce côté nos sympathies, Vandover nous eût paru plus responsable et par conséquent plus odieux. Tel qu'il est, nous le plaignons comme une victime de la fatalité.

(14) *Vandover and the Brute*, p. 178.

Moran of the Lady Letty

Moran of the Lady Letty (15) est un roman d'aventure et une pure fiction, avec çà et là, une note du réalisme qui caractérise les autres œuvres de Norris. A part Moran, les personnages, leur langage, leurs gestes, leurs attitudes sont puisés à la vie. La couleur locale abonde dans les descriptions. Ici, c'est San Francisco, la Golden Gate et le port avec ses établissements commerciaux. Là, c'est Magdalena Bay et la côte de la Basse-Californie; ailleurs, c'est l'Hôtel del Coronado près de San Diego. Norris ne parle pas d'une pipe sans en donner la marque. La précision des détails nous le montre fidèle à la méthode de Zola, qu'il avait déjà appliquée dans *Mc Teague* et dans *Vandover and the Brute*.

Comme dans ces deux romans où il nous montrait la brute toujours présente dans le civilisé, il n'oublie pas non plus ici les théories naturalistes. Wilbur Ross, déterminé par le milieu et les circonstances, sent « la bête humaine se réveiller soudain et dominer les instincts et les tendances créées par des siècles de civilisation » (16). L'hérédité aussi reparait. En lui « revivait l'instinct de rapine des Vikings, ses ancêtres » (17), et dans Moran « s'agitait le sang belliqueux des Normands, brutal, impitoyable, sauvage et indomptable » (18).

Mais si Norris se souvient de Zola, c'est moins de lui que de Stevenson qu'il s'inspire pour le fond et pour les épisodes du roman. A part l'intrigue amoureuse et

(15) Publié en feuilleton dans le *Wave* du 8 janvier au 4 avril 1898 et en volume au mois de septembre suivant. L'édition anglaise (1899) eut pour titre: « *Shanghaied*. »

(16) *Moran of the Lady Letty*, p. 286.

(17) *Ibid.*, p. 214.

(18) *Ibid.*, p. 276.

le dénouement qui est une réminiscence du Vaisseau Fantôme, *Moran of the Lady Letty* ressemble assez à *Treasure Island*. Wilbur Ross fait penser quelquefois à Jim Hawkins, et Kitchell, à Long John Silver dont l'ambassade rappelle la mission du chef pirate Hoang. L'équipage du *Bertha Milner* et celui de l'*Hispaniola* sont tous deux séparés de leur bâtiment et, de part et d'autre, un trésor est l'ultime enjeu de la lutte. Cependant *Moran of the Lady Letty* se distingue de *Treasure Island* par les idées naturalistes, par l'invraisemblable et même par le surnaturel que Norris y a introduits.

Blix

Blix est à peine un roman et n'appartient vraiment ni au second ni au troisième groupe de la classification faite par Norris. « Il n'y a là ni naturalisme ni romantisme, rien qu'une histoire » (19), écrivait-il à un critique. C'est une simple tranche de sa vie amoureuse, une phase de l'idylle qui devait aboutir à son mariage avec Jeannette Black représentée sous le surnom de Blix.

Malgré l'absence d'intrigue et l'inconsistance du sujet, l'auteur réussit à nous communiquer l'intérêt qu'il prend lui-même à ses personnages et aux lieux qu'il décrit. D'abord il nous fait faire la connaissance de la jeune fille qui, avec ses dix-neuf ans, était pour lui la jeunesse, la beauté, la santé et la force.

« Elle était aussi grande que la plupart des hommes, solidement bâtie... Elle avait les épaules larges, la poitrine forte, le cou rond et ferme; elle respirait la santé; son exubérance et sa vitalité se révélaient à la façon dont elle posait le pied sur le tapis. Elle donnait l'impression de pro-

(19) Marcossou, *Adventures in Interviewing*, p. 235.

preté et de fraîcheur que dégage le corps après un bain dans la houle marine ou une promenade sur la plage. On sentait en elle la force, la bonne force physique et la belle vigueur animale. Elle avait de gros bras, de fortes attaches... Sa chevelure était d'un brun si clair qu'on l'aurait crue jaune » (20).

Tel est le portrait physique auquel correspondent ces traits psychologiques :

« Elle donnait l'impression d'une fille absolument normale, rien de morbide, de nerveux, de faux ou d'exagéré. Il ne fallait pas s'attendre à trouver en elle le recueillement intérieur (21).

Peu introspective, Blix n'est pas non plus très puritaine. Elle ne se soucie guère de l'avis de ceux pour qui « aller ainsi avec Rivers, n'est pas la chose la plus discrète du monde » (22).

Norris nous renseigne aussi sur ses occupations et ses idées à cette époque. Après une année à Yale (lisons Harvard), il collaborait au *Daily Times* (lisons *The Wave*) de San Francisco. Il professait un goût très vif pour la littérature et en particulier pour le conte. Il avait vingt-huit ans, le visage rose et rasé de près. Différent des écrivains du temps, il suivait la mode avec affectation. Il portait des cravates et des foulards de couleurs voyantes, des chemises à larges rayures et des gilets par trop excentriques. Blix lui faisait observer que, le dimanche, une chemise rose et une cravate écarlate forment un assortiment peu pardonnable. Il appartenait alors à un cercle d'artistes, de journalistes, de musiciens et de professionnels, le Bohemian Club, encore aujourd'hui célèbre. Possédé par le démon du jeu (le poker était sa grande passion), il passait là une

(20) Blix, p. 3-4.

(21) Ibid., p. 4.

(22) Ibid., p. 137.

grande partie de son temps et de son meilleur temps. « Son monde se ramenait au tapis vert d'une table ronde, à des jetons en couleur et à cinq cartes toujours différentes. Minuit sonnait, puis une heure, puis deux, puis trois, puis quatre. Sa passion le chevauchait comme une haridelle, éperonnait son corps épuisé, tenait en éveil son cerveau vide... Condyl retournait à l'hôtel où demeurait sa mère, et se couchait quand passaient les premières voitures de laitiers et que les petits marchands de journaux annonçaient l'édition du matin » (23).

Nous apprenons aussi quels venaient d'être ses auteurs préférés : Kipling, Richard Harding Davis, Maupassant. Fidèle à la méthode documentaire, nous le voyons se renseigner et chercher la matière d'un article ou d'un conte. C'est l'application de cette méthode qui nous a valu les belles descriptions de San Francisco qu'il peint sous ses nombreux aspects et ses différentes lumières, surtout celles de la Ville Chinoise dont le charme puissant lui inspira plusieurs contes du *Third Circle*.

Il se guérissait alors de Maupassant, mais Blix prouve qu'il n'était pas encore bien affranchi de cette influence. Maupassant nous montrait dans *Pierre et Jean*

« ...le bassin du Commerce plein de navires, prolongé par d'autres bassins, où les grosses coques, ventre à ventre, se touchaient sur quatre ou cinq rangs. Tous les mâts innombrables, sur une étendue de plusieurs kilomètres de quais, tous les mâts avec des vergues, les flèches, les cordages, donnaient à cette ouverture au milieu de la ville l'aspect d'un grand bois mort. Au-dessus de cette forêt sans feuilles, les goélands tournoyaient... » (24).

(23) Blix, p. 48.

(24) Maupassant, *Pierre et Jean*, p. 47.

Norris décrit dans le port de San Francisco :

« Les navires innombrables, l'avant collé à la ligne infinie des quais, la multitude des mâts et des beauprès superposés les uns aux autres, et accablant l'œil comme les branches entremêlées d'une forêt sans feuilles. Au loin, la multitude des gréements faisaient une grande tache grise sur le ciel » (25).

C'est par le choix judicieux des détails que Blix se rapproche davantage de l'art sobre et simple de Maupassant. Nous regrettons qu'au lieu de s'en guérir, Norris n'ait pas toujours suivi les leçons de ce maître.

A Man's Woman

A Man's Woman, dont le prologue est la transposition presque textuelle du conte *The End of the Beginning*, est un drame psychologique qui tend à prouver que l'homme, dominé par la brute, est capable, sous l'influence d'une femme forte et bonne, de remonter la pente où l'entraînent ses mauvais instincts. C'est, au fond, le thème de *Mc Teague* développé dans un sens inverse. La différence des caractères féminins fait la différence des dénouements. Seulement, si nous avons affaire à des tempéraments, il n'est plus question ici d'hérédité, et le milieu se réduit presque entièrement au foyer domestique,

Lloyd Searight est un caractère et un tempérament énergiques dont la philosophie est celle de l'action. Déterminée et vaincue par la force supérieure de Ward Bennett, elle déserte lâchement son devoir ; mais, grâce à ses habitudes volontaires, elle ne tarde pas à retrouver l'empire sur soi par une confession publique de sa faute. Désormais, au lieu d'être influencée par Ward Bennett, c'est elle qui influencera ce héros.

(25) Blix, p. 26.

Il est évident que pour Norris la force morale se réduit à la force physique, et son roman, comme la plus grande partie de son œuvre, est l'expression de son admiration pour la force élémentaire. « Le monde, fait-il dire à son héroïne, a besoin d'hommes grands, forts, hardis et brutaux, d'hommes qui ont une mission à remplir et qui ne laissent rien, rien s'interposer entre eux et leurs desseins » (26).

Une telle philosophie est la négation du sentiment, et Lloyd Searight est la négation de la femme. Indifférente au sacrifice de Ferris, elle n'éprouve pour lui ni attendrissement ni pitié. Pourtant ne le connaissait-elle pas depuis longtemps, et ne l'avait-elle pas aimé un peu, puisqu'elle lui avait donné son portrait ? La pitié, l'amitié, le devoir n'étaient-ils pas des motifs assez forts pour l'aider à triompher de la brutalité de Bennett ? Son remords après la défaite, est plus fait d'orgueil humilié que de componction et de regret, et plus tard elle ne voit pas l'indélicatesse et même l'indécence qui consiste à habiter la maison de son crime. Enfin nous ne voyons pas pourquoi, sacrifiant son bonheur conjugal, elle envoie son mari à l'inconnu, et peut-être à la mort, en vertu d'un soi-disant devoir, et d'un certain orgueil qui veut compter dans l'économie générale.

Quant à Bennett, ce colosse qui ressemble plus à un bouledogue ou à un boxeur qu'à un savant, sa psychologie répond bien à la laideur de son visage. C'est sans hésitation et sans pitié qu'il abandonne Mc Pher-son mourant. Il se dit l'ami et presque le frère de Ferris, mais ses sentiments pour lui sont loin d'être fraternels et même humains. Il aime Lloyd Searight, il faut qu'il en soit aimé. Son égoïsme l'aveugle au

point que pas un instant, il ne soupçonne l'amour et l'héroïque sacrifice de l'ingénieur. Si les ordres du docteur Pitts l'excusent un peu de désertir son ami malade, il est difficile, par contre, de lui pardonner la violence dont il use à l'égard de l'infirmière quand son ami meurt. Norris, il est vrai, lui a donné, après la mort de Ferris, un semblant de remords et un certain pouvoir d'introspection que nous ne lui connaissions pas. Mais ce remords ne se confond-il pas avec la crainte d'avoir perdu l'amour et l'estime de la jeune fille ? Au fond, loin d'avoir le caractère du savant que Norris a voulu lui donner, Bennet est un primitif et une brute de la trempe de Mc Teague, et moins sympathique que le dentiste de Polk Street, car il n'a pas, comme lui, l'excuse de la bêtise. Pourtant Norris qui devait l'admirer en a fait une sorte de surhomme destiné par quelque providence à conquérir le Pôle pour l'Amérique. Malheureusement ce surhomme ressemble moins à un dieu qu'à un gorille.

Naturaliste par les idées qui l'inspirent, le roman l'est aussi par la méthode qui s'y trouve appliquée. Norris s'est minutieusement documenté sur les expéditions polaires et sur les opérations chirurgicales, et ses descriptions ne trahissent que trop le souci du détail technique. En fidèle disciple de Zola, il s'est appliqué à noter toutes les sensations et n'a pas reculé devant le sordide ou même devant le macabre. Cependant, comme Zola le fait aussi lui-même, il a péché contre le réalisme en exagérant ses caractères. Il a surtout été impuissant à créer, dans la seconde et importante partie du roman, une atmosphère et un milieu véritables.

The Octopus

La note liminaire de l'*Octopus* annonce quelles idées fondamentales devaient servir de thèmes aux trois livres de l'épopée du blé : la production, la spéculation et la consommation. Pour illustrer et dramatiser le problème de la production, Norris n'eût qu'à exploiter un événement presque contemporain : la tragédie qui eut lieu à Mussel Slough, dans la vallée de San Joaquin, et dont nous jugeons à propos de retracer brièvement les différentes phases, espérant ainsi jeter quelque lumière sur l'*Octopus*.

La vallée de San Joaquin est une plaine limitée à l'est par les Sierras couronnées de neige, à l'ouest par les collines arrondies qui forment la chaîne littorale, au sud par les montagnes de Tehachipi ; au nord, elle s'ouvre vers San Francisco et la vallée du Sacramento.

Vers 1870, cette plaine d'une superficie de dix millions d'acres, que se partageaient un petit nombre d'éleveurs, était encore une région désolée, brûlée en été par les longs soleils, transformée, pendant l'hiver, en vastes marécages où s'abattaient des nuées d'oiseaux sauvages. Le travail de l'homme n'avait pas encore prouvé quelles sources de richesse pouvaient jaillir de la culture de ces déserts.

Sachant quels prix exorbitants avaient atteints les vivres au moment de la joyeuse équipée du Gold Rush, une nouvelle catégorie d'aventuriers s'installèrent dans ces parages pour faire produire au sol des denrées convertibles en métal précieux. Leurs calculs n'étaient pas sans fondement, car la vallée était formée de riches dépôts alluviens et devait, après la saison de pluies, se couvrir de magnifiques moissons. D'abord les nouveaux venus eurent maille à partir avec les éleveurs qui se

considéraient comme les seuls ayants-droit ; ils durent recourir à la force pour protéger leurs récoltes contre les troupeaux qui jusqu'alors avaient erré librement. Parfois les fusils partaient. Des bêtes et des hommes tombaient ; les éleveurs se faisaient justice en pendan quelques-uns de ces « sand-slappers ». La « herding law » avait à peine apporté quelque apaisement quand les uns et les autres virent se dresser contre eux l'ennemi commun, le chemin de fer, que Norris appelle le monstre, le colosse, la pieuvre.

En 1869, les administrateurs de la Compagnie du Central Pacific, qui jouissaient d'une influence considérable et avaient la haute main sur la politique du pays, réussirent à absorber le Southern Pacific (27) et toutes les concessions que celui-ci avait obtenues du Congrès en 1866. Leur première intention était d'établir une ligne menant vers le sud à travers la vallée de Santa Clara. Mais ils s'aperçurent que de ce côté, où les chances de développement étaient presque nulles, ils perdraient sur la mer une bande de terrain d'une profondeur de dix milles, à laquelle ils avaient légalement droit. De l'autre côté de la voie, ils ne gagneraient que les collines stériles de la chaîne littorale, et se heurteraient à de nombreuses concessions espagnoles qui étaient inaliénables. C'est donc dans la vallée de San Joaquin qui semblait appelée à une grande prospérité qu'ils construisirent la ligne projetée entre San Francisco et San Diego.

Pour attirer les fermiers sur ses concessions, le Trust promit de leur vendre la terre au prix de deux dollars et demi l'acre. Mais quand, après plusieurs années de culture, les fermiers voulurent entrer en possession du

(27) La compagnie générale fonctionnera désormais sous le nom de Southern Pacific Railroad of California.

sol, la compagnie prétendit que l'acre valait jusqu'à dix fois cette somme. L'indignation générale provoquée par cette odieuse mauvaise foi s'accrut d'autant plus que le Trust élevait ses tarifs d'une façon exorbitante et arbitraire. Ainsi, pour augmenter le taux du fret qui était proportionnel à la distance, les outils et machines agricoles, après avoir atteint leur destination, étaient dirigés vers San Francisco et de là revenaient à la gare où ils avaient déjà passé. Telle était la situation générale avant le conflit dont la région de Mussel Slough fut le théâtre.

En 1876, neuf ans après avoir obtenu ses concessions, le Southern Pacific qui n'avait pas encore posé un seul rail sur la distance de 140 milles entre Hollister et Goshen, fit procéder à des travaux préliminaires, et les « settlers », prévoyant la menace prochaine, demandèrent au Congrès qu'une partie des territoires fut rendue au public. Ils alléguèrent que l'étendue plate et sablonneuse où devait passer la ligne n'avait été fertilisée qu'à force d'irrigation et de labeur. Or, la Compagnie, qui n'avait moralement aucun droit à cette plus-value, exigeait maintenant qu'on lui cédât les sections impaires dont un grand nombre étaient occupées. Les commissions du Congrès se déclarèrent les unes pour, les autres contre, cette mesure, et le cas resta pendant jusqu'en 1878. Cette même année, au mois d'avril, eut lieu à Hanford une assemblée générale où les fermiers, organisés en ligue agraire, affirmèrent leur intention de refuser les conditions injustes du Trust. Mais celui-ci, dédaignant leurs requêtes, fit prononcer contre les récalcitrants un jugement d'expulsion.

En 1880 les fermiers, sans cesse harcelés, s'assemblèrent de nouveau pour se concerter. A la fin de la réunion, le bruit courut qu'un procureur et trois gendarmes

venaient d'expulser le nommé W.B. Braden et allaient exécuter ailleurs les ordres de la Compagnie. Les ligueurs, dont deux seulement étaient armés, résolurent de s'opposer à la force par la force. Il en résulta une échauffourée où sept hommes furent tués et un autre mortellement blessé. Le chemin de fer triompha. Plusieurs chefs ligueurs, entre autres J.J. Doyle qui n'avait même pas assisté au carnage, furent jugés et envoyés à la prison de San Jose. Un recours en grâce portant plus de quarante-sept mille signatures fut soumis au Président Hayes, mais resta sans effet.

Les expulsions continuèrent semant la ruine et la haine. Mais nul n'osa se venger, sauf les fameux Chris Evans et John Sontag auxquels Norris emprunta quelques traits du personnage de Dyke. Evans s'était installé sur des terres offertes au prix de deux dollars et demi l'acre, mais, comme il n'avait pu accepter plus tard les conditions arbitraires de la Compagnie, sa maison et ses biens avaient été confisqués. Après avoir tenté l'élevage des chevaux et avoir vu brûler ses écuries, il était allé s'établir à Visalia sur un ranch d'une vingtaine d'acres. C'est là qu'il habitait quand plusieurs trains furent dévalisés et qu'il fut soupçonné en même temps que John Sontag, ancien employé des chemins de fer, révoqué par la Compagnie. Les deux hors-la-loi allèrent se cacher dans la montagne comme les bandits corses dans le maquis. Approvisionnés par des amis et des partisans, traqués comme des bêtes sauvages, ils vécurent ainsi pendant plus d'un an, déjouant toutes les ruses de la police.

Norris n'a donc pas inventé la tragédie qui fait le fond du roman, cependant il a produit une atmosphère, créé des personnages vivants et mis en lumière le déter-

minisme économique qui gouverne l'individu et les groupements sociaux.

Par ses descriptions, l'*Octopus* est un document sur le Far-West du dernier quart de siècle, agrémenté d'une note de l'ancienne Californie, car l'auteur n'a oublié ni la ville de Guadalajara avec ses maisons en pisé, ni la « Mission » franciscaine dont la cloche retentit comme une voix du vieux monde.

Moins intensément absorbés par le sol que les paysans de *La Terre*, les fermiers de l'*Octopus* mènent cependant une vie active et laborieuse. Chez eux, point de politique excepté celle qui a trait à leurs intérêts personnels, c'est-à-dire au problème agraire. Point non plus de vie religieuse, car si le curé fait partie du tableau et si Vanamee vient faire son pèlerinage à la petite chapelle, les fermiers eux-mêmes ne sont guère religieux et la vieille « Mission » est un symbole de temps qui ne sont plus. Point de scènes d'élevage comme dans *La Terre*; point de naissances, point de partages ou d'héritages, car les fermiers ne possèdent pas le sol.

Norris n'a pas étudié également tous ses personnages mais il a du moins laissé dans l'*Octopus* une catégorie de figures inoubliables : Magnus Derrick en qui se joue une lutte tragique d'intérêts et de principes, type de l'aventurier joueur mais honnête au jeu, représentant du code de l'honneur, opposé à son fils Lyman, en qui s'incarne la morale de l'intérêt; Hilma Tree la plus belle création, symbole de la beauté et de l'amour féminins; Annixter avec ses deux personnalités successives, d'abord vif, bourru et contradictoire, puis parfait époux sous l'influence d'une parfaite épouse; S. Behrman type de scélérat décrit en quelques traits caricaturaux, bien vivant, avec sa bedaine, sa bajoue de chair flasque, ses bourrelets de graisse semés de poils rares; le mys-

tique Vanamee, illuminé qui pénètre les faits et les explique à l'impulsif Presley. Ces deux derniers personnages n'étaient pas indispensables au drame, mais Norris avait besoin d'eux pour interpréter les événements d'une façon apparemment impersonnelle et en tirer une philosophie.

Relater sans commentaire la lutte du Trust contre les fermiers, c'était simplement condamner le chemin de fer, c'était aussi se faire des ennemis dans ce camp des plus forts. D'autre part, le roman n'eut été qu'une histoire sans portée philosophique, et non un roman à thèse, c'est-à-dire, pour Norris, un vrai roman. L'auteur a donc d'abord narré objectivement les faits sans atténuer la responsabilité de la Compagnie, exposé la corruption politique qui résulte des nouvelles conditions économiques et montré la nécessité où se trouvent les fermiers de se servir des armes déloyales de leurs adversaires. Les « ranchers » sont écrasés, et l'injustice triomphe, mais voici comment, pour mettre tout le monde d'accord, Norris détourne du lecteur le mauvais effet que devaient produire les procédés déshonnêtes du Trust. Sous la figure de Presley, il se fait expliquer par Shelgrin le déterminisme inéluctable qui régit la conduite humaine.

« Les chemins de fer, dit Shelgrin, se bâtissent d'eux-mêmes. Là où il y a demande il faut qu'il y ait provision... Le blé croît de lui-même... le blé est une force, le chemin de fer en est une autre... Les hommes sont peu de choses dans tout cela. Des complications peuvent surgir, certaines conditions peuvent être dures pour l'individu, l'écraser peut-être, mais le blé doit être transporté aussi nécessairement qu'il doit pousser » (28).

Ébloui par ce raisonnement qui tend à ranger la force

du chemin de fer parmi les forces irresponsables de la nature, Presley conclut sans sourciller à l'irresponsabilité du Trust. Il se demande si personne n'est responsable (29) et, comme un écho à la voix de Shelgrin, il répond lui-même : « Les forces... ne sont pas ennemies. Il n'y a pas de malveillance dans la nature ; rien qu'une colossale indifférence » (30). Vanamee le confirme d'ailleurs, dans cette opinion :

« Les hommes ne sont rien, la mort n'est rien, la vie n'est rien ; il n'y a que des forces, des forces qui font naître les hommes, des forces qui les font sortir de ce monde pour faire place à d'autres générations, des forces qui font pousser le blé, des forces qui en débarrassent le sol pour faire place à une nouvelle moisson » (31).

Cependant le carnage de tout à l'heure, le sang versé, et les morts, parmi lesquels se trouvaient ses meilleurs amis, soulèvent Presley contre les forces qui entourent et oppriment l'individu. « N'y a-t-il donc aucun espoir, se demande-t-il, aucune perspective ouverte sur l'avenir, aucun jour dans le sombre rideau, aucune lueur dans la nuit ? » (32). Il se rappelle les paroles de Vanamee qui lui montrait dans le blé intact et inviolé une garantie de la continuité de la vie, une garantie du triomphe de la vérité et de la justice. « Les hommes périssent, les hommes sont corrompus, les cœurs sont brisés... Pourtant ce n'est pas le mal, mais le bien qui finit par triompher » (33). C'est cette même consolation que Norris veut nous donner à la fin du livre. « L'erreur périt, dit-il, l'injustice et l'oppression finissent par s'effacer et disparaître... l'envie, la cruauté, l'égoïsme et

(29) Ibid., p. 286, vol. II.

(30) Ibid., p. 286, vol. II.

(31) Ibid., p. 343, vol. II.

(32) The Octopus, p. 360, vol. II.

(33) Ibid., p. 345, vol. II.

l'inhumanité sont de courte durée... en se plaçant au point de vue le plus haut, on parvient, malgré le mensonge et le mal, à découvrir la vérité qui finira par prévaloir, et toutes choses concourront sûrement, inévitablement, irrésistiblement au triomphe du bien » (34).

Nous ne voyons pas sur quoi repose un tel optimisme, ni comment les forces indifférentes à la morale, à la vie et à la mort des hommes, concourent finalement au triomphe du bien qui n'est qu'un concept moral et humain. Et c'est en vain que Norris nous parle des forces comme de « l'énergie primitive, immortelle, calme et infiniment puissante, sortie de la main de Dieu » (35), nous craignons bien que son Dieu ne soit le Dieu du plus fort. Car le bien ne triomphe qu'au mépris de l'individu et du faible qui se trouvent sacrifiés au nombre et à la force. « L'individu souffre, mais la race continue. Anxieties meurt, mais des milliers de vies humaines sont sauvées » (36).

Il est curieux de noter comment Presley, c'est-à-dire l'auteur lui-même, indigné contre le chemin de fer et ses agents, se transforme en anarchiste capable de semer la mort, puis s'adoucit, se résigne et même accepte la morale de Shelgrin. Nous ne doutons pas qu'en son for intérieur il ne condamnât le Trust, mais il dût craindre qu'on l'accusât d'intentions révolutionnaires. Aussi, malgré les faits qui sont bien plus probants que ses commentaires, a-t-il cherché à blanchir le coupable. Il a ménagé le loup après avoir pris le parti de l'agneau et pour consoler celui-ci des maux et de la mort qui l'entourent, il lui montre la vie se continuant ailleurs. Il était difficile d'admettre un sophisme sans tomber dans

(34) Ibid., p. 361, vol. II.

(35) Ibid., p. 343, vol. II.

(36) Ibid., p. 361, vol. II.

ses pires conséquences. Car absoudre le Trust et montrer les forces irresponsables et concourant au triomphe du bien, n'est-ce pas indirectement excuser tous les excès ? D'autre part, s'il n'est de bien que celui du nombre, c'est-à-dire, somme toute, du plus fort, quelle consolation reste-t-il à l'individu et à la minorité ? Nous le sentons bien, une telle doctrine est peu rassurante et conduit logiquement au pessimisme. Norris a ménagé le plus fort, mais il ne l'a fait qu'aux dépens du plus faible et, disons-le, aux dépens de la morale.

The Pit

Ainsi que l'*Octopus*, le *Pit* (37) est basé sur des données solides et certaines. L'accaparement d'une denrée alimentaire comme le blé, aujourd'hui chose impossible, ne l'était pas encore vers 1900. Après la Guerre Civile il y en eut un grand nombre et malgré les mesures prises contre de telles manœuvres, les « corners » se multiplièrent jusqu'à la fin du siècle. Les deux plus formidables qu'ait connus la Bourse de Chicago eurent lieu, l'un en 1888 et l'autre en 1898. Le premier fut opéré avec succès par B.P. Hutchinson ; le second entraîna la faillite colossale de Joseph Leiter dont Norris s'est inspiré pour son roman.

Jouant à la hausse, Leiter commença à acheter en 1897. Le cours, qui était de 74 cents le boisseau, au mois de janvier de cette année-là, monta progressivement et atteignit en décembre le prix de 1 dollar, 09 cents. Ce cours se maintint à peu près jusqu'au mois de juin 1898, mais, le 10 de ce mois-là, le rapport du gouvernement an-

(37) Les « Pits » sont les corbeilles où se négocient les valeurs de blé, d'avoine, de maïs, etc. Il s'agit ici de la corbeille du blé.

nonça une abondante récolte. Quelques jours après le cours du blé descendait de 1 dollar à quatre-vingt-cinq cents. Leiter perdit de deux à trois millions de dollars. Tel est à peu près le drame financier qui se joue dans le *Pit*, compliqué d'un drame domestique qui progresse parallèlement.

Il n'y a pas ici de Vanamee pour nous expliquer le thème qui soutient la structure de l'œuvre. Norris qui voulait que le roman eut un but, mais ne dégénérât point en pure thèse, a parfaitement réalisé son idéal. Car le roman

«doit raconter de vigoureux incidents et prouver quelque chose, doit pénétrer les motifs et les caractères d'hommes-types... Il doit traiter des forces élémentaires, des motifs qui agitent des nations entières, mais ces forces ne peuvent être traitées comme des abstractions, car la fiction ne peut s'exprimer que par le concret » (38)

Quelle est cette force élémentaire, qui combinée avec l'analyse des caractères, fait ressortir ici la valeur de *x* ? C'est encore le blé qui n'est plus, comme dans l'*Octopus*, opposé à la force du chemin de fer mais à celle de l'argent. Celui-ci tente en vain de le dominer, mais le blé triomphe, « le blé tout puissant, frère consanguin du tremblement de terre, contemporain du volcan et de la tempête, force mondiale, gigantesque et colossale, le Nourricier des Nations » (39). Quant à la conclusion qui découle du roman, c'est encore celle de l'*Octopus*: l'homme, englobé dans le milieu social et jouet des forces économiques, est déterminé par ces forces aveugles et formidables qui l'écrasent ou l'élèvent, le ruinent ou l'enrichissent. Dans l'*Octopus* des hommes périssent, la justice est opprimée, les fermiers sont écrasés. Ici

(38) *Essays on Authorship*, p. 22.

(39) *Pit*, p. 357.

« le blé tue Cressler, ruine Jadwin et le rend presque fou, le blé passe comme un torrent formidable pour arracher Jadwin à Laura et comme un raz de marée, laisse sur son passage la dévastation et la mort » (40). L'épilogue est le même dans les deux romans. Dans l'*Octopus*, le blé roule comme un déluge des Sierras à l'Himalaya pour nourrir des milliers d'êtres affamés dans les plaines torrides de l'Inde. Dans le *Pit*, le blé « porte la vie et la prospérité aux cités et aux centres de l'Europe » (41).

Par la vérification de cette idée : que l'individu, la famille, la société sont gouvernés par des lois économiques imprescriptibles, le roman est une étude expérimentale selon la conception de Zola. Cependant, quoiqu'il traite encore des tempéraments et fasse jouer au milieu un rôle important, Norris ne considère plus ces influences comme des théories à vérifier. Il néglige même l'hérédité et semble renier cette théorie chère à Zola, puisqu'il cite le cas d'un jeune homme que son hérédité alcoolique n'empêche pas d'être honnête et sérieux.

S'il s'éloigne de Zola par le déterminisme qui explique la conduite de ses héros, Norris en diffère aussi par la façon de traiter le drame domestique, étude psychologique qui le rapproche davantage du Flaubert de *Madame Bovary* et du Maupassant de *Pierro et Jean*. C'est ce drame de bonne moyenne humaine qui fait oublier le ton épique de certaines parties du livre et donne à l'ensemble un air de proportion et d'équilibre qu'on chercherait en vain dans l'*Octopus*.

Peut-être observera-t-on que sans les scènes de Bourse, le livre se réduit à une intrigue ordinaire et même ba-

(40) Ibid., p. 402.

(41) Ibid., p. 402.

nale, mais qu'importe ? Ce qui nous intéresse, c'est moins l'intrigue elle-même que la psychologie des héros sur lesquels Norris a projeté les lumières de son observation. De ce point de vue le *Pit* est un document humain, ou plutôt l'étude d'un élément de la société américaine représenté par les principaux personnages.

Jadwin est le type de l'homme d'affaires : environ trente-cinq ans, solidement bâti, une forte moustache noire mêlée de poils gris, des yeux vifs et calmes, des mains grandes et larges, à la bouche un cigare éteint qu'il mâchonne. C'est un homme très influent et bien connu à Chicago, consulté et recherché par le haut négoce. Seules les affaires l'intéressent. Hors de là il est dépaysé. Parlez-lui musique,

« C'est très joli, dit-il. Je n'en doute pas, mais, ma parole, je préférerais entendre mon vieux père pincer sa guitare et chanter : « Father, oh father, come home with me now », que toutes les musiques d'opéra du monde entier » (42).

Parlez-lui littérature,

« Laura avait essayé de le convertir à Meredith, mais après trois chapitres, il s'écriait : « De quoi ce fou, parlait-il ? » et elle recommençait. Elle avouait tristement que, livré à lui-même, il ne saurait aller plus loin que « Mysterious Island », « Michael Strogoff » ou « Mr. Potter of Texas ou Mr. Barnes of New-York », mais elle avait décidé de faire son éducation littéraire... » (43).

Ce qu'il aime, ce sont les romans de Howells car il se reconnaît dans certains caractères comme Bartley Hubbard, ou Lapham, à qui il ressemble comme un frère.

Il est d'un abord facile et sympathique. Landry Court l'aime comme un père et son domestique Billy lui est

(42) *Pit*, p. 24.

(43) *Pit*, p. 204-205.

dévoué comme un esclave. C'est un idéaliste, puritain et sentimental. Il a fondé un patronage et enseigne à ses « mioches » le catéchisme. Quand d'un seul coup de filet, il a ramassé plusieurs millions, il a le geste large et donne trois cent mille dollars à Hargus, un vieux spéculateur ruiné par un associé. Quand il apprend le suicide de son ami Cressler, il reste interdit, puis il gémit :

« Mon Dieu, il était de la clique à Crookes et je n'en savais rien. C'est moi qui l'ai tué, Sam. C'est comme si j'avais tenu moi-même ce pistolet. Il frappa du pied et, portant le poing au front, « Grand Dieu, dit-il, mon meilleur ami, Charlie. Je crois que cela me rendra fou ! » (44).

Cependant quand il s'agit d'affaires, il reste intraitable. En vain Cressler lui dit-il qu'il est criminel d'acaparier tout le blé et de spéculer sur la vie des peuples, il se lance dans des spéculations gigantesques. Un jour, il raconte à sa femme qu'il a acheté trois millions de boisseaux de blé.

« Pourquoi ? demanda-t-elle.

« Pour les revendre... tu comprends, bientôt les Anglais, les Italiens, les Allemands, les gens qui mangent du blé seront disposés à nous donner de fortes sommes parce qu'il leur est difficile de s'en procurer. Il leur faut du blé, pour eux le blé, c'est la vie.

« Eh bien, pourquoi ne pas le leur donner. Qu'on leur donne ces trois millions de boisseaux à ces pauvres gens.

« Pardon, dit-il, ce n'est pas ainsi que la chose s'entend » (45).

C'est cette préoccupation des affaires qui lui fait négliger son bonheur domestique. Il ne voit rien, n'entend rien au drame intime qui se joue dans l'âme de Laura :

(44) Ibid., p. 351.

(45) Ibid., p. 222.

et s'il n'attire pas sur lui une catastrophe, ce n'est certes pas sa faute.

Il paraît étrange que Norris, au lieu de faire un sujet de satire de Jadwin, en ait fait au contraire un héros d'épopée, ce qui a fait dire que le livre n'est pas loin « d'être une glorification des passions les plus basses du caractère américain (46). A cela nous voyons deux raisons. La première, c'est qu'il a représenté son père et qu'il lui était difficile dans ce cas de se montrer indifférent ou antipathique. Mais la principale raison est peut-être son admiration pour tout ce qui est aventure, lutte et action.

Ce type Jadwin est très simple comparé à Laura. Par sa grande beauté, ses goûts dramatiques et ses grands airs qui lui donnent une personnalité bien définie, celle-ci est un caractère ; mais elle est aussi un type en qui s'incarnent le passé, le présent et l'avenir, la femme du pionnier, la puritaine, la femme nouvelle avec ses points de vue et sa philosophie matérialiste, enfin et surtout la femme éternelle. « Elle était fille de la frontière et le sang de ceux qui avaient lutté contre un nouveau monde coulait dans ses veines » (47). Elle a donc d'instinct le goût de l'aventure ; de plus, elle a été formée à l'école de Walter Scott, de Tennyson et de Browning. Pendant la soirée d'opéra, elle ne sait que comparer Landry Court à un jeune chevalier, aussi pur que Galahad, et Corthell, à un prêtre artiste de la première Renaissance. Jadwin est un prince marchand ; elle-même, une sorte de princesse que tout le monde aime et qui aime tout le monde et qui devrait mourir d'amour dans un jardin solitaire parmi les fleurs, les oiseaux et la musique (48). Les hommes devraient la servir comme les

(46) Independent, February 5, 1903.

(47) Pit, p. 60.

(48) Ibid., p. 18.

chevaliers servaient leurs dames. Le romanesque apparaissait surtout dans la scène qu'elle joue à Jadwin en costume de Théodora, où elle se met à réciter le rêve d'Athalie et regrette de n'être pas habillée en Carmen.

« C'est très beau, cela, ma fille, remarque Jadwin, mais moi, je ne...

« Je ne quoi ? lui demande Laura.

« Je n'irais pas si loin dans ces histoires. C'est quelque peu exagéré et artificiel. Je t'aime quand tu es toi-même, tranquille, calme et digne » (49).

Jadwin a raison. Laura est parfois peu naturelle. Il est vrai que ceci se passe au moment où, négligée, elle traverse une terrible crise.

Cependant, si romanesque qu'elle soit, Laura est peu sensible. C'est une égoïste exaltée et atteinte de matérialisme moderne. Elle aime l'amour, mais par l'esprit et par l'imagination bien plus que par le cœur. Laura est moderne par son égoïsme, bien plus prompte à recevoir qu'à donner. Quand elle annonce son mariage à Page,

« Pourquoi ne l'épouserai-je pas, demande-t-elle. Oui, j'ai promis. J'ai dit oui. Pourquoi pas ? Il m'aime et il est riche. N'est-ce pas assez ?

« Non, ce n'est pas assez, dira sa sœur. Tu dois l'aimer, l'aimes-tu ?

« Moi l'aimer, ah ! s'écria Laura. Eh bien, non. Je n'aime personne.

« Oh, Laura, protesta Page, ne parle pas ainsi. Tu ne dois pas, c'est mal » (50).

Laura jette la tête en arrière et reprend,

« Je ne donnerai une telle satisfaction à aucun homme. Un homme doit aimer une femme plus qu'elle ne l'aime.

(49) Pit, p. 298.

(50) Ibid., p. 159.

C'est bien assez qu'elle lui permette de satisfaire ses moindres désirs. Il doit la servir comme les anciens chevaliers, lui donner sa vie pour satisfaire ses caprices et c'est son rôle, si elle le veut, d'être froide et distante. C'est là ma conception de l'amour » (51).

Et plus tard,

« L'amour ? dit-elle. Je n'y crois pas. Les idées que tu t'en fais viennent des romans à deux sous » (51).

Qu'il y ait là un peu de pose, c'est possible, mais il est certain que Laura n'aime pas spontanément Jadwin, puisqu'il doit lui promettre une serre chaude pour le jour où elle l'embrassera d'elle-même sans qu'il ait mendié son baiser. Ce qu'elle veut avant tout, c'est qu'on l'aime. « J'épouserais le premier venu, dit-elle, s'il me donnait toutes ces choses par amour » (52). Elle aura beau exprimer son amour à Jadwin. Nous avons peine à la croire. Son affection n'est que conditionnelle, donnant, donnant. « Si je pensais, dit-elle, que tu ne m'aimes pas, que tu ne m'aimes pas plus que tout au monde, je ne pourrais t'aimer, Curtis, non je ne pourrais pas » (53).

Son égoïsme éclate surtout au moment où se livre contre le financier le formidable assaut dont dépend tout leur avenir matériel. Jadwin est appelé à ses affaires ; Laura, qui sort de ses bras, veut qu'on s'occupe d'elle, et elle invite Corthell. Quand Page lui apprend la terrible journée, « Le blé, qu'est-ce que cela me fait ? déclare-t-elle. Que m'importe cette maudite lutte d'argent » (54).

Laura est une Bovary, mais une Bovary puritaine.

(51) Ibid, p. 159.

(52) Pit, p. 162.

(53) Ibid, p. 294.

(54) Ibid, p. 383.

Elle sait qu'elle n'épousera pas Corthell parce qu'avec lui « elle n'est qu'une femme avec toutes ses limitations de femme » (55), parce qu'elle sent que leurs relations « ne sauraient être que sexuelles » (55). La romanesque Laura qui a peur de perdre la tête et de se plonger dans l'amour ! Elle préfère Jadwin parce qu'avec lui elle oublie son sexe tandis que Corthell « ne parle que de son cœur à son cœur ».

« Avec Jadwin, elle trouvait que tout le côté sérieux et sincère de son caractère remontait plus facilement à la surface. Mais Corthell agitait en elle des profondeurs troubles, inconnues, certains courants indéfinis de témérité et tant qu'il la tenait sous son influence, elle ne pouvait un instant oublier qu'elle était femme. Cette étrange personnalité, cette autre nature fougueuse et impétueuse qu'elle découvrait en elle, l'épouvantait. Elle s'y reconnaissait à peine. Cela l'effrayait un peu et cependant, merveille de merveille, cela ne lui déplaisait pas entièrement. Il y avait une certaine fascination à se résigner pendant quelques instants à la domination de cette audacieuse étrangère qui était encore elle-même » (56).

Norris la met au bord de l'adultère, mais, s'il la pousse d'une main, il nous laisse trop voir qu'il la retient de l'autre. Non seulement Laura est une puritaine, mais, contrairement à l'Hester Prynne de Hawthorne, c'est une puritaine incapable de sincère et profonde affection. Il est vrai que l'efféminé Corthell est peu fait pour lui en inspirer. Elle a beau lui dire : « Je t'aime, je t'aime ! », nous sentons trop la fausseté de sa déclaration. Or, pour donner une leçon à Jadwin et à ses pareils et pour nous montrer à quelles ruines morales peut conduire la passion du jeu et des affaires, il faudrait que Laura, moins égoïste, plus aimable et plus aimante,

(55) Ibid., p. 31.

(56) Ibid., p. 128.

fût au moins capable d'une vraie faiblesse. Faute de cela l'auteur, qui ne nous convainc pas, a composé deux romans dans le même livre, et le drame domestique, par la raison que nous venons d'exposer, n'est qu'imparfaitement relié à celui de la Bourse.

Néanmoins, Norris, qui avait fait des progrès dans la psychologie féminine, a vu et fait voir cette vérité : que tant qu'elle sera elle-même, la femme sera toujours vaincue par son tempérament, et qu'elle ne triomphe vraiment que par le don d'elle-même. Il a montré aussi que la prospérité matérielle ne suffit pas à assurer le bonheur d'une femme, et dans sa pensée, Laura devait incarner les épouses de ces brasseurs d'affaires pour qui la femme est moins une compagne qu'un ornement et un bibelot. « Laura plaignait ces femmes américaines, ces autres qui laissaient les affaires leur prendre peu à peu leur mari, soumises aux cruelles conditions qui les forçaient à se contenter de ce que la lutte quotidienne voulait bien leur laisser d'un homme dont l'esprit était harassé, le corps abattu, et les facultés surmenées » (57).

Page est un caractère beaucoup plus simple. Moins romanesque, plus naturelle, elle symbolise bien mieux la femme du pionnier, la fille de la frontière. Elle est puritaine, mais cela ne l'empêche pas d'être très sensible et très sensée. Elle voit clair dans l'âme de sa sœur dont elle dénonce le morbide égoïsme. Courageuse et brave, elle veut que l'amour se prouve par les actes plutôt que par les paroles. « Moi non plus, dit-elle, je ne me soucie pas du blé, mais ce qui m'importe ce sont les affaires de Landry, c'est son travail et quoi qu'il arrive, je mettrai mes deux mains dans le feu pour l'aider... Si mon mari avait une bataille à livrer, je ne pense pas que je reste à pleurer et à languir parce qu'il

(57) *Pitt*, p. 387.

me laisse seule, non, je l'aiderais à ceindre son épée et quand il me reviendrait... je prendrais soin de lui et je pleurerais sur ses blessures » (58).

Si, malgré le bon sens dont elle fait preuve, Norris la rapetisse et la montre naïve et puérile, c'est sans doute pour rehausser, par contraste, le caractère de Laura. C'est ainsi qu'à Jadwin il oppose Corthell, ce dilettante aux traits effeminés, aux mains douces et fines, que nous ne voyons jamais faire œuvre de ses dix doigts. Au lieu de nous présenter un véritable type d'artiste, Norris en a fait une figure plutôt pâle et effacée, sans caractère et sans grande volonté. Cependant Corthell représente l'homme cultivé, l'intellectuel, isolé dans un milieu médiocre. Tous le jugent par l'extérieur et ne comprennent rien à sa vie, sauf Laura qui, par éducation partage ses goûts, mais par instinct et par tradition va de préférence à l'homme de muscles et d'action. Bien qu'elle le reconnaisse comme l'homme qu'il faut à Laura, Mme Cressler n'aime point ce « woman's man » et son mari ne le mesure à Jadwin qu'à l'aune de la force physique. « Qu'on le mette, dit-il, derrière les chevaux de Jadwin, combien de temps lui donnez-vous pour tenir ces trotteurs avec une telle paire de mains ? Hum ! souffla-t-il soudain, ils le feraient sauter par-dessus bord » (59). Landry Court le trouve plein de manies. « Un brave garçon, avoue-t-il. Je l'aime assez. C'est l'homme qui passe pour être brillant et artiste, qui critique ce qu'aime tout le monde, et vante des livres et des tableaux dont on n'a jamais entendu parler. Il va déterrer de vieilles casseroles en cuivre ou des cafetières que quelque Juif russe crasseux a jetées au rebut, il les installe dans son studio, les re-

(58) Pit, p. 383-384.

(59) Ibid., p. 148.

garde avec admiration et parle de la décadence de l'art industriel en Amérique. C'est de l'affectation. Voilà ce que c'est » (60).

Landry Court qui le juge ici est bien l'Américain moyen, peu intéressé aux choses de l'art et de l'esprit, puéril dans ses jugements et brusque dans ses actes, habile et sérieux en affaires, somme toute figure sympathique et digne soldat de Jadwin.

(60) Pit, p. 52.

CHAPITRE IV

ZOLA ET FRANK NORRIS. RAPPROCHEMENTS GÉNÉRAUX

Norris a subi de nombreuses influences. Il a butiné les œuvres de Kipling, de Richard Harding Davis, de Stevenson, de Thomas Hardy, de Victor Hugo, de Flaubert, de Maupassant. Mais de tous ceux qui ont contribué à sa formation littéraire, Zola est certainement celui dont l'action fut la plus profonde, la plus constante et, nous croyons pouvoir aussi ajouter, la plus efficace. Sans lui, *Mc Teague*, *Vandover and the Brute*, l'*Octopus*, et le *Pit* eussent été différents ou n'eussent pas été écrits. « Le jeune débutant, écrivait un jour Norris, subit tellement l'influence du grand écrivain qu'il lui emprunte immédiatement et inconsciemment ce qu'il n'a pas le droit de lui prendre : son code moral, sa philosophie, sa personnalité, et jusqu'aux incidents et épisodes de son roman. Il étudie la littérature et non la vie » (1). Ces mots ne sont-ils pas l'implicite aveu d'une dette personnelle et même d'un regret ?

A mesure qu'il étudie davantage la vie et moins la littérature, Norris, gagnant en maîtrise de soi, s'éloigne de Zola mais sans pouvoir s'en affranchir. Trop d'affinités le maintenaient dans cette filiation qu'il a si bien marquée lui-même en s'appelant Boy-Zola, et que nous allons retrouver dans son œuvre. Pour mieux établir la dette du disciple envers le maître, nous comparerons ici leur naturalisme, leur méthode, et leur style.

(1) *Essays on Authorship*, p. 180.

ZOLA ET FRANK NORRIS. LEUR NATURALISME

C'est en s'inspirant de Comte qui continue et complète Spencer que Taine appliqua à la littérature la méthode des sciences, et réduisit la psychologie à la physiologie : « Le vice et la vertu, dit-il, sont des produits comme le sucre et le vitriol ». Marchant sur les traces de Taine, Zola voulut faire de la littérature et surtout du roman une science qui contribuerait comme la médecine à guérir l'humanité, à la rendre meilleure et plus heureuse. Déjà dans la *Préface de Thérèse Raquin*, il reprenait la formule de Taine, et, dans ce roman, se proposait d'étudier les tempéraments et les modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances.

« J'ai voulu, dit-il, étudier des tempéraments et non des caractères... Mon but a été un but scientifique avant tout. Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas de physiologie ».

Madeleine Ferat n'est aussi qu'une étude de tempérament basée à la fois sur la théorie de l'imprégnation empruntée au Docteur Lucas et surtout à Michelet selon qui « la femme fécondée portera partout son mari en elle », et sur cette hypothèse que détraquements, hallucinations et remords ne sont que des désordres organiques.

Thérèse Raquin et *Madeleine Ferat* ne sont, en réalité, que le prologue de la série des *Rougon-Macquart* par laquelle Zola s'efforce de vérifier les théories de l'hérédité et du milieu. Le tempérament, qui s'explique par la première, est modifié par les circonstances et par les nouvelles conditions dans lesquelles il évolue.

La Préface des *Rougon-Macquart* contient en résumé la doctrine du naturalisme que Zola développa un peu plus tard.

« L'hérédité a ses lois, comme la pesanteur, y lisait-on. ...Je tâcherai de suivre, en résolvant la double question des tempéraments et des milieux, le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme. Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre, comme acteur d'une époque historique... Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique, le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, ...et ils racontent ainsi le second Empire à l'aide de leurs drames individuels... »

C'est en 1880, après avoir publié une douzaine de romans que Zola formula tout au long ses théories naturalistes dans le *Roman Expérimental*. Pourtant ce n'est pas à cette époque, mais dès la publication de l'*Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* qu'il conçut l'application au roman des méthodes scientifiques en usage dans les laboratoires de chimie et de physique, comme Claude Bernard le faisait pour la médecine. Aussi ne fit-il que reprendre les idées et les termes du grand physiologiste.

Toute l'histoire naturelle et sociale des *Rougon-Macquart* ne serait donc qu'une série d'expériences scientifiques sur différents cas d'hérédité. Ainsi *La Fortune des Rougon* nous présente la souche du fameux arbre généalogique. Adélaïde Foulque, hystérique, et plus tard folle, qui, de son premier mari, Rougon, lourd et placide, a un fils, Pierre, en qui s'équilibrent les tempéraments

du père et de la mère pour produire une moyenne morale. Pierre épouse Félicie Puech, fille de commerçants dont il a cinq enfants en qui se retrouvent les différentes ascendances avec leurs traits propres. Eugène, le grand homme de la famille, ressemble physiquement à son père et hérite de l'ambition de sa mère. Le Docteur Pascal représente la combinaison et la fusion complète des éléments ataviques, sans que rien d'eux ne semble se retrouver dans le nouvel être. Aristide représente le mélange-soudure avec prédominance morale du père et ressemblance physique de la mère, « avec son ambition gâtée par les appétits du père ». Et ainsi de suite pour la descendance des Rougon et pour la branche latérale des Macquart.

Mais ces cas d'hérédité ne se manifestent que dans un milieu et des circonstances favorables ; aussi Zola fait-il une large part au milieu qu'il s'applique à reproduire avec la plus minutieuse exactitude. Ici, c'est Plassans avec sa petite bourgeoisie, ses querelles de clocher et le cercle de ses vues étroites. Là, c'est la société jouisseuse, du second empire avec ses appétits d'argent et son immoralité. Là, ce sont les Halles de Paris et la voracité de son monde de trafiquants. Ailleurs, c'est le quartier de l'Assommoir où voisinent l'alcoolisme et la prostitution ; c'est le théâtre où Nana fait adorer sa beauté charnelle et malsaine ; c'est la mine avec ses corons, avec la promiscuité des sexes, avec le dur labeur et la longue misère de ses habitants...

Ainsi chaque roman présente un milieu particulier où, sous la pression des circonstances, se développe une tendance ou un appétit particuliers ; chaque roman tend à prouver qu'un rigoureux déterminisme préside à la conduite de l'individu. Or, en disciple de Comte, Zola ne conçoit la science du roman que comme un moyen de ré-

former et d'améliorer la société. Pour atteindre cette fin, il n'y aura donc qu'à appliquer les conclusions des théories de l'hérédité et du milieu.

« Quand les temps auront marché, quand on possèdera les lois, il n'y aura plus qu'à agir sur les individus et les milieux, si l'on veut arriver au meilleur état social. C'est ainsi que nous faisons de la sociologie pratique et que notre besogne aide aux sciences politiques et économiques. Je ne sais pas, je le répète, de travail plus noble ni d'une application plus large. Etre maître du bien et du mal, régler la vie, régler la société, résoudre à la longue tous les problèmes du socialisme, en résolvant par l'expérience les questions de criminalité, n'est-ce pas là être les ouvriers les plus utiles et les plus moraux du travail humain ? » (2).

Zola n'est donc pas aussi pessimiste qu'on a bien voulu le dire et le mot « mélioriste » lui conviendrait autant qu'à George Eliot. Au reproche qu'on lui fait de nous donner souvent une impression de tristesse et d'amertume, il répond que le romancier, devenu savant, ne poursuit qu'un objet : la vérité et qu'il vaut mieux savoir pour vouloir et pouvoir. Aussi Zola met-il tout son espoir dans la science à laquelle il croit comme l'homme religieux croit à son Dieu ; par là même il est optimiste et, comme le remarque Henri Massis,

« ...pour pessimiste qu'il veuille paraître, il croit au progrès, à la perfectibilité de l'humanité, à une marche constante vers le bonheur par la science, vers la justice par la vérité » (3).

Pratique et concret, Norris s'est moins intéressé aux théories naturalistes qu'au problème de la méthode. Il n'a exposé aucun système. Pourtant son œuvre contient empiriquement un grand nombre des idées en cours à la

(2) Le Roman Expérimental, p. 28-29.

(3) Massis, Henri. Comment Emile Zola composait ses Romans, p. 14.

fin du siècle. Au temps où il écrivait *Lauth*, il croyait l'homme composé de trois éléments : la vie, le corps et l'âme. Tandis que l'animal n'aurait que la vie et le corps, l'homme aurait en outre une âme créée par Dieu et remontant, après la mort, vers son créateur. L'autre vie serait la vie véritable (4).

Converti au naturalisme, Norris reprit bientôt à son compte cette idée chère à Zola : qu'en dépit de notre éducation et de notre volonté, la brute qui est en nous n'attend pour se réveiller et nous dominer que la faveur des circonstances. Jusqu'au *Pit*, il admit aussi comme articles de foi les théories de l'hérédité et du milieu. Ainsi, une lourde hérédité pesait sur Mc Teague, dont le père était mort, rongé par l'alcool. « Sous la trame de tout ce qui était bon en lui coulait, comme un ruisseau infect, l'eau trouble du mal héréditaire. Il était souillé des vices et des fautes de son père et de ses ascendants jusqu'à la troisième, la quatrième, la cinquantième génération. Le mal de toute une race coulait dans ses veines » (5). Trina elle-même portait les germes d'un vice atavique : « Elle descendait par son père et par sa mère d'ancêtres suisses-allemands, et quelque ancêtre inconnu du seizième siècle, un Tyrolien en guêtres de laine, expert à sculpter le bois, lui avait transmis ce talent national qui reparaissait ainsi d'une façon étrange et nouvelle » (6).

Dans les esquisses réunies sous le titre de *Little Dramas of the Curbstone*, l'influence de Zola est aussi manifeste. Une mère amène à la clinique son fils aveugle et idiot de naissance. « Hérédité, commente l'étudiant, ...le père, ...dégénéré, épuisé, tué par la boisson, a dû

(4) Cf. *Crepusculum*.

(5) Mc Teague, p. 27.

(6) Ibid., p. 117.

être recueilli dans un sanatorium » (7). Plus loin, voyant une paralytique avec sa mère : « Comme je les observais, écrit Norris, je pensais au mari de cette femme, au père de la petite infirme et je compris que ni l'une ni l'autre ne le reverraient plus, bien qu'il fût, malgré tout, vivant » (8). Le troisième tableau nous présente un jeune homme arrêté pour on ne sait quel crime. « Comme je m'éloignais, continue l'auteur, je me demandais où était le père de ce jeune homme qui allait passer sa première nuit en prison » (9). Le principal acteur de ces drames de la rue n'avait point paru sur la scène.

Tout un conte, *Reversion to Type*, semble n'avoir pour objet que d'illustrer la théorie de l'hérédité : « Shuster, comme nous tous, n'était pas seulement lui-même. Il était aussi ce qu'avaient été ses ancêtres. En lui, comme en vous et en moi, revivaient d'innombrables générations. Shuster avait les traits caractéristiques de son père... mais avait aussi les traits de son grand-père dont il n'avait jamais entendu parler, et de son arrière grand-père qu'il n'avait pas connu » (10).

Mentionnée dans *Moran of the Lady Letty*, l'hérédité est nettement accusée dans l'*Octopus* où Presley « avait le front large et haut de l'intellectuel, preuve non seulement de son éducation à lui, mais de celle de ses aïeux » (11). Comme les Froment (12) se transmettaient de père en fils leur front monumental, les Derrick présentent aussi des traits de famille constants. Mais nul exemple ne rappelle mieux les formules de Zola que cette

(7) *The Third Circle, A Deal in Wheat and Other Stories*, p. 21.

(8) *The Third Circle, A Deal in Wheat and Other Stories*, p. 21.

(9) *Ibid.*, p. 25.

(10) *Ibid.*, p. 45.

(11) *Octopus*, p. 6, vol. I.

(12) Zola, Emile. *Fécondité, Travail, Vérité*.

explication du caractère de Lyman Derrick : celui-ci « ressemblait à sa mère plus qu'à Magnus, et avait hérité d'elle sa répugnance pour l'agriculture et son désir d'embrasser une profession... la grandeur du caractère de son père, modifiée... par une contre-influence d'égoïsme, avait produit en Lyman une ambition effrénée » (13).

Quant au milieu, Norris lui donne toujours un rôle important, mais, tandis que Zola étend ce milieu à un groupement social, Norris le réduit souvent à l'ambiance d'une femme bonne ou mauvaise. Sans doute avait-il été frappé, en lisant les *Rougon-Macquart*, par le rôle que jouent sur l'homme le tempérament et le caractère de la femme. Son romantisme le porta à exagérer ce rôle.

« Les hommes, fait-il dire à Jadwin, ont besoin de femmes bonnes, les hommes dont le travail fait marcher le monde. Je crois à la femme comme je crois au Christ... Les hommes sont actifs et entreprenants, mais ils ont besoin de femmes qui leur montrent le droit chemin et les initient à cette autre vie qui n'est pas toute dans la routine des affaires » (14).

Si Mc Teague tourne mal, c'est que Trina elle-même sous l'influence de son vice est incapable de lui donner une direction convenable. Tant qu'elle possède son argent, au lieu d'en être possédée, elle se domine et domine Mc Teague. Vandover est vaincu par la brute qui est en lui parce que, orphelin, il n'a pas reçu la bienfaisante influence d'une mère ou d'une femme bonne. Condy Rivers devient fort et bon dans l'atmosphère de Blix, bonne et forte. Ward Bennett écoute finalement la voix du devoir, inspiré et déterminé par Lloyd. Annixter est transformé en homme nouveau par l'amour d'Hilma

(13) *Octopus*, p. 70-71, vol. I.

(14) *Pit*, p. 118.

Tree. Mais si Norris explique l'homme par la femme, souvent il ne réussit pas à expliquer ses héroïnes, et, à part Trina et Moran, nous ne voyons pas assez quel déterminisme les gouverne.

Subissant lui-même l'influence du milieu, Norris n'a pas accepté les idées naturalistes de Zola sans les compliquer de puritanisme. C'est ce puritanisme qui lui fait admettre un dualisme éthique et métaphysique. Comme ses aïeux puritains, il continue à voir dans l'homme deux natures, deux forces, l'une bonne, l'autre mauvaise. Il distingue le « worse self » et le « better self » qui sont la réplique des principes du bien et du mal. Le calvinisme qui méprisait le corps et le rendait responsable de tous les maux retrouvait son compte dans le naturalisme qui, sous les conventions et les codes, montrait dans l'individu l'inférieure matière, la vicieuse bête humaine. Pour Norris le « worse self » n'est que la partie animale de notre être, c'est-à-dire notre chair et notre sang, tandis que le « better self » est sans doute l'élément spirituel de notre être, c'est-à-dire cette âme dont il parlait dans *Lauth*. „

Le dogme de la prédestination reparait aussi dans son fatalisme, cette philosophie que Zola jugeait « ridicule » et « vieil outil ». La fatalité préside souvent à la conduite de ses héros. C'est elle qui donne à Trina le gros lot de cinq mille dollars, source des maux du jeune ménage. C'est elle qui fait naître Mc Teague dans une famille alcoolique. « Le mal de toute une race coulait dans ses veines. Pourquoi en devait-il être ainsi ? Il ne le voulait pas. Pouvait-on l'en blâmer ? » (15). C'est elle qui mène Trina chez le dentiste de Polk Street :

« Le hasard les avait mis face à face, et de mystérieux instincts, aussi ingouvernables que les vents du ciel travaillaient à souder l'une à l'autre leurs vies. Ni l'un ni l'autre n'avaient demandé que cela fût, que leurs destinées, leurs âmes mêmes, fussent le jouet du hasard » (16).

C'est la fatalité qui détermine la débâcle de Vandover et le jette comme une proie au monstre qui l'habite. C'est elle enfin qui se joue de la volonté de Bennett et le soumet à son caprice.

« Le destin avait ainsi ordonné que de tous ses ennemis celui-là seul se tournât contre lui pour le déchirer... qu'était-ce donc que ce monstre implacable, cet autre lui-même qui avait dormi dans sa chair... » (17).

Ce fatalisme rejoint la philosophie mécanique qui domine l'*Octopus* et le *Pit*. Dans ces romans, les lois de l'univers sont représentées comme des forces aveugles, indifférentes aux actions humaines. Norris s'efforce en vain de nous donner des faits une interprétation optimiste et morale. Mais les faits sont significatifs, et leur leçon est pleine d'un amer pessimisme. Si les forts subissent les lois inexorables de la nature, quel espoir reste-t-il aux faibles déterminés à la fois par la nature et par les forts ? Zola pouvait paraître plus pessimiste, mais il laissait au moins à l'individu l'illusion que la science, un jour, régirait pour le bien de l'homme les forces qui président à ses destinées.

(16) Ibid., p. 78.

(17) *A Man's Woman*, p. 171.

ZOLA ET FRANK NORRIS
LEUR MÉTHODE. LA DOCUMENTATION

Le naturalisme qui s'inspire de l'esprit des sciences devait logiquement s'inspirer de leur méthode. Or, la vraie méthode scientifique est l'expérimentation ou observation de phénomènes modifiables à volonté par le savant. « Il est indéniable, déclare Zola, que le roman naturaliste est une expérience véritable que le romancier fait sur l'homme en s'aidant de l'observation » (18).

Il va de soi que pour atteindre à la vérité scientifique le romancier n'étudiera que l'homme et le milieu contemporains, car on ne peut instituer d'expérience dans le passé. D'autre part, Zola, comme les naturalistes en général, s'intéresse particulièrement aux classes inférieures plus faciles à connaître, où le milieu renouvelle et modifie plus aisément les conditions des phénomènes. Puisqu'il faut que tout soit parfaitement vrai, comme une photographie de vie, l'imagination qui, autrefois, était la grande pourvoyeuse des matériaux du roman, se voit déchuée du grand rôle qu'elle jouait. Comme pour l'histoire, « roman qui a été », la documentation sera pour le roman, « histoire qui aurait pu être », le mot d'ordre des romanciers naturalistes. Tous, en effet, ont été des compilateurs de notes et des colligeurs de faits : les Goncourt avec leur *Journal* ; Flaubert qui affirmait avoir compulsé plus de quinze cents volumes pour *Bouvard et Pecuchet* ; Maupassant à qui Flaubert enseigna les secrets de sa méthode, et surtout Zola qui, avec sa précision de myope, observait, interrogeait, devinait, un crayon à la main. « Je commence à travailler mon roman, avouait Zola, sans savoir ni quels événements s'y

(18) Le Roman Expérimental, p. 9.

dérouleront ni quels personnages y prendront part, ni quels seront le commencement et la fin. Je connais seulement mon personnage principal, mon Rougon ou mon Macquart, homme ou femme » (19).

Son Rougon ou son Macquart représentait une idée, une hypothèse, base de l'expérience à instituer. Autour de ce personnage principal déjà fortement esquissé, Zola groupait ses personnages secondaires avec leurs principaux traits, leurs métiers, leurs habitudes, etc. Guidé par l'idée maîtresse et armé de cette première ébauche, il partait à la chasse au document, pratiquant les trois modes d'information possibles, l'observation directe, la conversation parlée ou écrite, enfin la compilation de textes. A cause de l'importance qu'il lui donnait, il débute par l'étude du milieu. Ce milieu lui inspirait souvent les épisodes qu'il ne puisait pas aux souvenirs de sa vie personnelle ou à la lecture de romans et de journaux.

Quand il avait achevé sa documentation et vécu, pour ainsi dire, dans l'atmosphère où il plaçait ses personnages, Zola procédait à la façon d'un juge d'instruction. Il s'efforçait « de rattacher avec un seul fil, de son mieux, toutes ses réminiscences et ses impressions éparées » (20). Comme il s'agissait d'utiliser tous les matériaux, il les répartissait en chapitres dont il modifiait souvent le nombre; ensuite il établissait un plan par chapitre, et ce qui n'avait pas servi dans l'un était transporté dans l'autre. « Ses descriptions procèdent symétriquement, par tranches presque égales que séparent des sortes de digressions placées là pour que le

(19) Lepelletier, Edmond, Emile Zola, Sa Vie, Son Œuvre, p. 252.

(20) Laporte, A., Emile Zola, L'Homme et L'Œuvre, p. 173.

lecteur reprenne haleine » (21). Quand le plan par chapitre était définitif, Zola entreprenait la partie de son travail la plus agréable. Il travaillait « trois heures et demie ou quatre heures tous les matins, posément » (22), écrivant trois pages d'impression par jour. Contrairement à Balzac, à Flaubert et aux Goncourt que tourmentait le souci de la perfection, Zola ne raturait que fort peu. Il ne corrigeait que lorsque son œuvre lui revenait sous forme de feuilleton, et ses corrections ne portaient que sur quelques détails.

Excepté pour *Moran of the Lady Letty* qu'il entreprit, à la façon de George Sand ou de Trollope, sans savoir comment finirait l'histoire, Norris procédait méthodiquement à l'élaboration de ses romans. D'abord il concevait l'idée qu'il s'agissait de vérifier à la lumière des faits. Autour de ce noyau se groupaient vaguement les grandes lignes de l'intrigue avec ses principaux personnages. Cette intrigue et ces personnages se développaient et se précisaient pendant la période de documentation qui était vraiment une période de gestation.

Sa méthode documentaire différait peu de celle de Zola. Il croyait que le romancier doit connaître à fond le milieu matériel où évoluent ses personnages. Il était pour l'exactitude des détails et prétendait que pour écrire une histoire où il était question de pompiers, il fallait posséder à fond tous les détails du métier et amener dans le récit les termes techniques et la langue particulière du milieu (23).

La plupart de ses personnages étaient directement em-

(21) Amicis, Edmondo de. *Studies of Paris*. Traduit par W.W. Cady, p. 220.

(22) Laporte, A. *Emile Zola, L'Homme et L'Œuvre*, p. 191.

(23) Blix, p. 10.

pruntés à la réalité. Plusieurs d'entre eux étaient des connaissances ou des amis. Les milieux qu'il décrit lui étaient familiers. Les sujets, les incidents, les épisodes lui étaient inspirés par ses lectures, par ses souvenirs personnels ou même par l'histoire contemporaine (*Octopus*). Pour son instruction technique, il avait recours à la compilation des notes, à la conversation ou à la correspondance. Il étudiait le dictionnaire et faisait provision de noms propres dans les colonnes nécrologiques des journaux.

Pour beaucoup de ses contes, Norris utilisa ses souvenirs de voyage. Les détails de *Salvation Boom in Matabeland* lui furent suggérés par un récit que lui fit le commandant Gould-Adams lors de son passage au Cap, et par des scènes dont il fut lui-même témoin pendant son séjour au Transvaal. De même, les contes dont l'action est située à Paris, *That Animal of a Buldy Jones* et *Buldy Jones, Chef de Claque*, ce sont des souvenirs qui en constituent le fond. Les personnages avaient réellement existé et les milieux lui étaient familiers.

Mc Teague, son premier roman réaliste, lui fut suggéré par un fait divers : une femme de journée assassinée dans l'école primaire d'un district pauvre de San Francisco. Norris connaissait parfaitement le milieu, puisqu'il habitait à deux « blocks » de Polk Street. Il n'a pas inventé non plus le cabinet dentaire, ni le bureau de poste dont *Mc Teague*, à sa fenêtre, respirait la mauvaise odeur d'encre. « A trois « blocks » de là, au coin d'une ruelle, se trouvait la « gargote » fréquentée par les receveurs de tramways, les garçons bouchers, les épiciers, les employés de magasins du quartier. Un block plus haut se trouvait le cabaret tenu, dans le roman, par Joe Frenna » (24).

(24) Clift, D.H., *The Artist in Frank Norris*. *Pacific Monthly* 17.313.

Miss Baker et le Vieux Grannis, les héros de l'idylle sentimentale qui détonne dans le réalisme du roman, étaient des connaissances que Norris avait faites pendant son séjour à Harvard. Miss Baker portait dans la vie réelle le nom de Miss Bates. Le personnage de Maria Macapa fut inspiré à l'auteur par l'histoire que lui conta sa mère, d'une petite fille qui répondait toujours lorsqu'on l'appelait : « J'avais un écureuil volant et je l'ai laissé s'échapper » (25). Quant à la mine d'or de Big Dipper, c'était un endroit familier où Norris avait fait de nombreuses visites à un ami de collège, M. Waterhouse, le gérant de la mine.

Vandover and the Brute n'est qu'une peinture imaginée par Norris de ce qu'il aurait pu devenir si la brute avait conquis le meilleur de son être. Nous y trouvons des traits relatifs à son enfance, à Harvard, et à la société de San Francisco. Quand il parle des boutons qui couvraient la figure de Vandover, de ses espiégleries, de sa timidité, nous ne doutons pas qu'il ne fasse allusion à lui-même. *Skinny-seldom-fed*, le surnom de Vandover, n'est qu'une altération de *Skinny-well-fed*, sobriquet que les élèves de l'école de Belmont donnaient à leur jeune condisciple. Le vieux « governor » de Vandover rappelle le père de l'auteur qui avait fait bâtir des maisons ouvrières. Geary, Dolly Haight, Bancroft Ellis et les jeunes filles du roman étaient des connaissances de San Francisco ou de Harvard. Le muet, avec qui le triste héros jouait ses derniers dollars, était un personnage que l'auteur avait connu à Paris.

Quoique fictif, romantique et même parfois invraisemblable, *Moran of the Lady Letty* contient un grand nombre de détails puisés à la réalité. La topographie et la couleur locale y sont exactement décrites. Norris parle

(25) Ibid.

de San Francisco, de la Golden Gate, de la vallée de San Joaquin, de Meiggs Wharf, d'Alviso, d'Alcatraz, de Lime Point, de Point Bonita, de la Cliff House, etc. Il cite exactement les raisons sociales de certaines compagnies comme Langley et Michaels, ou l'Alaska Commercial Company. Aimant à flâner sur les quais du port, il y avait observé les navires de toutes nationalités, les habitudes et le jargon des Chinois qu'il décrit dans le livre. Il avait lié conversation avec des matelots désœuvrés et sans doute avec l'individu au maillot brun et sale, à qui Wilbur Ross devait son aventure. Pour les détails et les termes techniques, il consulta le capitaine Hodgson, qu'il présenta dans *Blix* sous le pseudonyme de capitaine Jack, et Harry Rhodes, ancien condisciple devenu navigateur.

Blix est un document biographique où l'auteur, comme Zola dans *Le Docteur Pascal*, s'est peint lui-même dans la personne de son héros et a pris pour héroïne la jeune femme qu'il aimait.

Dans *A Man's Woman*, Norris a exploité les récits des expéditions de Peary et de Nansen. Les descriptions du début et les fragments du journal de Bennett comportent une grande part d'exactitude. Lloyd Searight n'est pas sans analogie avec Mme Peary qui accompagna son mari dans l'expédition de 1893, et il est curieux de noter que dans *The End of the Beginning* qui forme, peu s'en faut, la première partie de *A Man's Woman*, Norris avait donné à l'héroïne le nom d'Helen Parry.

L'*Octopus* est le roman qui offre le plus de personnages empruntés à la vie réelle. Norris y a représenté, dans Annixter, un ami de collège, Seymour Waterhouse, qui figurait déjà dans une description de *Mc Teague*; dans Magnus Derrick, son grand-père; dans Shelgrim, le magnat du chemin de fer, Collis P. Huntington; dans

Osterman, un correspondant de guerre devenu son ami pendant la campagne de Santiago (26) ; dans Mme Cedarquist, une femme du monde ; dans Vanamee, le caractère mystique d'un ami, Bruce Porter.

Norris qui était peu au courant de l'agriculture, alla se documenter dans un « ranch » de San Benito County, tenu par Gaston Ashe dont la femme posa pour Annie Derrick et la bonne, pour Angele Varian. Il étudia les semailles, la moisson, le battage, la bergerie, la laiterie. Comme Zola descendit dans la mine et fit sur une locomotive le voyage de Paris au Mans, Norris travailla lui-même sur une batteuse et sur une moissonneuse mécaniques (27). Il se renseigna sur la politique, sur le système électoral, sur les tarifs de transport, et il avouait lui-même avoir correspondu avec toutes sortes de monde depuis le directeur des travaux aux Chemins de fer de l'Ouest jusqu'au dernier employé du Secrétariat de l'Agriculture à Washington (28).

Pour décrire ce qu'il connaissait le mieux, il a fait subir à la région de San Joaquin Valley, qui sert de théâtre au drame, une sorte de déplacement géographique. Le milieu n'est en réalité que le ranch de Santa Anita dont nous avons parlé ci-dessus ; la « Mission » ou Vanamee va faire son pèlerinage est celle de San Juan Baptista qui prend, dans le roman, le nom de Guadalajara.

Quant au sujet, nous l'avons vu, il fut fourni par les événements de Mussel Slough auxquels se rattachent les attentats contre le chemin de fer, dont furent accusés les bandits Evans et Sontag. Sur cette matière, Norris n'eut qu'à consulter les journaux du temps et aussi ses con-

(26) James Archibald.

(27) Marcosson, I.F., *Adventures in Interviewing*, p. 238.

(28) *Ibid.*

temporains parmi lesquels les bandits comptaient de nombreux partisans.

Le *Pit* nous rapporte beaucoup de souvenirs personnels tels que les promenades en traîneau, les vacances au Lac Geneva, la maison de Michigan Avenue d'où l'on pouvait observer le défilé des vapeurs sur le lac. Pour se familiariser avec le milieu, Norris alla passer deux mois à Chicago, étudia la vie des boursiers et se fit expliquer le fonctionnement du marché. Jadwin n'est autre que le père de l'auteur, et Mme Norris dut se reconnaître facilement dans Laura Dearborn. Quant à l'ennui et la langueur de la jeune femme, négligée par le financier, n'y a-t-il point là une allusion discrète à la vie conjugale de M. et Mme Norris qui se séparèrent pour toujours en 1892 ?

Faute de souvenirs ou d'observation directe, il se documentait par la conversation, la correspondance et la compilation de traités spéciaux. Pour les détails chirurgicaux de *A Man's Woman*, il eut recours au docteur Albert J. Houston, ancien ami de collège à qui est dédié le roman ; pour les termes d'odontologie, il consulta sans doute le dentiste dont le cabinet, situé dans Polk Street, est décrit dans *Mc Teague*.

Après avoir fait connaissance avec le milieu matériel et réuni ses documents, Norris composait mentalement toute la trame du roman. Pourtant il a ajouté à la première rédaction de *Mc Teague* quelques incidents postérieurs au meurtre de Trina, entre autres le retour du dentiste à la mine d'or et sa fuite mélodramatique dans la Vallée de la Mort. L'ébauche des caractères de l'*Octopus* prouve qu'il esquissait fortement ses personnages dont il n'avait plus qu'à amplifier les traits dans le cours du récit. Il ignorait les tourments du style, écrivait facilement, trop facilement même, et, comme Zola. corri-

geait peu ses manuscrits. Quand il se mettait à l'œuvre, il travaillait sans hésitation « ne reprenait jamais rien et ne relisait le roman que pour corriger les fautes de grammaire et les expressions trop crues » (29).

(29) Cliff, D.H., *Pacific Monthly*, 17:313.

ZOLA ET FRANK NORRIS
LEUR MÉTHODE. LES MILIEUX

Après Taine qui affirme que l'homme se reflète dans ce qui l'entoure et qu'il faut l'étudier « dans sa vie extérieure, dans sa maison, dans ses meubles, dans ses affaires, dans ses gestes, dans son langage » (30), Zola déclare que l'homme n'est qu'un simple résultat et que pour « avoir le drame humain réel et complet, il faut le demander à tout ce qui est » (30), c'est-à-dire au vêtement, à la maison, à la ville, à la province. « Dès lors, écrit-il, nous ne noterons pas un seul phénomène de son cerveau ou de son cœur sans en chercher le contre-coup dans le milieu » (30), et il définit la description « un état du milieu qui détermine et complète l'homme » (30).

Assuré que plus il décrit, plus il définit l'homme, Zola s'attarde donc à de multiples et minutieuses descriptions. Ici, c'est l'atmosphère de mollesse et de luxe où s'agite Renée du Chatel, la femme incestueuse de Saccard, sa chambre, sa salle de bains, sa serre chaude ; les repas délicats et raffinés, les fêtes, les promenades, les bals auxquels elle assiste. Là, c'est la petite église des Artaud et les offices religieux qui expliquent le mysticisme de Serge Mouret ; ce sont les parterres, les vergers et les champs du Paradou dont la fécondité embaumée le pousse à la chute. Là, c'est l'atelier de Gerlaise, les goinfries des Coupeau, les commérages des concierges et des locataires, et les scènes de cabaret. Dans *La Terre*, ce sont les scènes de labours, les semailles, la pluie en Beauce, la moisson et le battage du

(30) Massis, H., Comment Emile Zola écrivait ses Romans, p. 136-137.

blé; dans *Germinal*, ce sont les corons et les ménages d'ouvriers, les mines et surtout le Voreux, ce monstre gigantesque qui, tour à tour, avale les hommes et les rend à la lumière; dans *La Bête Humaine*, ce sont les chemins de fer et le passage continu des trains: dans *L'Argent*, ce sont les scènes tumultueuses de la Bourse et les entreprises formidables de Saccard.

Nul doute que l'atmosphère où trempent les personnages explique en grande partie leur conduite, mais Zola exagère en principe le rôle du milieu et de la description, et, moins sobre que Flaubert qui travaillait en artiste et savait choisir le significatif, s'encombre de détails inutiles obtenus au prix d'une patiente documentation. Ainsi nous doutons que les mille espèces de plantes décrites dans *La Curée* et dans *La Faute de l'Abbé Mouret* et les nombreuses variétés de fromages, de poissons et de légumes énumérés dans *Le Ventre de Paris*, soient nécessaires pour expliquer ses héros. Zola ne cède que trop souvent au désir de peindre pour peindre ou d'étaler sa fausse et vaine érudition.

Pourtant, si contestables que soient ses connaissances scientifiques, nous ne pouvons nier qu'il excelle dans la distribution et l'organisation de sa matière. Ses descriptions sont savamment amenées, laissées, reprises de façon à ne pas fatiguer et à laisser une impression de force. Pour imposer le milieu, il répète, à intervalles plus ou moins longs, un objet ou une image qui sert de symbole. Dans *Le Ventre de Paris*, ce sont les Halles que nous voyons à toutes les heures du jour et de la nuit; dans *L'Assommoir*, c'est la machine à souffler; dans *Germinal*, c'est le Voreux qui se dresse à chaque instant devant nous; dans *Le Rêve*, ce sont les scènes de la Légende Dorée; dans *L'Argent*, c'est la Bourse de Paris; dans *La Bête Humaine*, c'est « le passage des trains fu-

rieux qui revient sans cesse comme le leitmotiv dans une œuvre wagnérienne » (31).

Norris n'accorde pas toujours au déterminisme du milieu la même importance que lui donne Zola ; cependant fidèle à l'enseignement du maître, il conserve à la description une part très grande. Lui aussi fait la chasse au document qu'il ne sait pas toujours utiliser avec art. Accablé sous ses matériaux, il s'en débarrasse parfois à la façon d'un manœuvre. Ainsi, pour nous faire connaître Polk Street, il nous présente artificiellement et pêle-mêle les différents aspects que prend la rue, les jours de semaine et le dimanche, le matin, à midi, le soir et la nuit.

Après Flaubert et Zola qui lui en offraient des exemples, l'un dans *Madame Bovary* et l'autre, dans *Nana*, Norris a décrit longuement des représentations théâtrales qu'il croyait peut-être nécessaires pour expliquer ses héros. Passe pour celle qui nous montre l'extraordinaire bêtise de Mc Teague, mais nous doutons que celle de *Vandover and the Brute* soit indispensable. Quant au premier chapitre du *Pit*, c'est une adaptation de *The End of the Act* et la quatrième description de ce genre, à laquelle il faut ajouter la pièce d'amateurs organisée par les Cressler.

Après *Mc Teague* et *Vandover and the Brute* où le récit de la tempête est un hors-d'œuvre, les descriptions sont plus naturellement présentées et plus en rapport avec le sujet. Dans *Moran of the Lady Letty* qui est avant tout un roman d'aventure, elles sont plus sobres, et celles de *Blix* qui sont un décor d'idylle comptent parmi les meilleures composées par Norris. Telles sont celles de San Francisco, de la Ville Chinoise où tout

(31) La Bête Humaine, Notes p. 399.

n'est que couleur, mille petites notes de vert, de jaune, de vermeil et de bleu ciel. Comme Zola le fait de Paris dans *Une Page d'Amour* et dans *L'Œuvre*, Norris nous montre San Francisco sous ses différents aspects et ses différentes lumières. Avec Blix, il avait dû contempler ce paysage nocturne :

« La demi-clarté lunaire gagna une à une les fenêtres ; bientôt tout le quartier sembla les regarder avec mille yeux vermeils. Les fenêtres semblaient innombrables, les rues infinies dans leur complexité, cependant tout était désert. A cette heure-là, les rues étaient vides et elles le seraient jusqu'au jour. Pas une âme, pas un mouvement, pas un visage, pas un regard derrière ces myriades de fenêtres éclatantes ; pas un bruit ne troublait le silence des rues d'asphalte. Là, à portée de voix de ces fenêtres, retranchées derrière ces rues désertes, des milliers de vies humaines pullulaient, et chacune était pour elle-même le centre de ses pensées, de ses paroles et de ses actions ; cependant la solitude était profonde, la désolation complète ; pas un écho ne troublait la sérénité de l'ombre » (32).

Épiques dans la première partie de *A Man's Woman*, les descriptions sont, dans la seconde, ramenées à des proportions plus simples. Quant à *l'Octopus* et au *Pit*, c'est là que, rivalisant avec Zola, Norris a brossé les fresques les plus caractéristiques de son génie épique. Citons, dans *l'Octopus*, celles qui représentent le Seed Ranch, symbole de la fécondité et de la force productive de la terre, les labours, les semailles, la Vallée de San Joaquin après la moisson, le battage du blé, le repas « primitif, barbare, homérique » des laboureurs, le bal d'inauguration dans la grange d'Annixter, la battue aux lièvres suivie d'événements si tragiques. Citons dans le *Pit* les scènes de Bourse où Jadwin d'abord triomphant, s'écroule vaincu, écrasé par le blé, et, comme moindres

tableaux. le tumulte de La Salle Street, le printemps à Chicago, l'encombrement de South Water Street qui rappelle *Le Ventre de Paris*.

Dans ses deux derniers romans, Norris décrit à maintes reprises l'objet en qui s'incarne l'idée maîtresse : le Blé, force toute-puissante et symbole de l'éternelle vie. Dans l'*Octopus*, c'est l'obsédante locomotive, le monstre inexorable et sans merci, qui revient à chaque instant comme le leitmotiv de *La Bête Humaine*. Dans le *Pit*, c'est le Board of Trade Building de Chicago qui dresse dans le ciel sa masse colossale.

Pas plus que Zola, Norris n'a évité le fatras des technologies, oubliant que ce qui nous intéresse avant tout, c'est le vrai de l'homme. Dans *Mc Teague*, il nous donne une véritable leçon d'odontologie où sont énumérés les différents instruments qui servent au plombage d'une dent. *A Man's Woman* est entaché du même défaut. Le récit de l'opération de la petite Campbell a tout l'air d'un compte rendu médical. Combien plus sobre est Flaubert décrivant l'opération pratiquée par Bovary sur le pauvre Hippolyte ! Flaubert sait bien que c'est l'âme d'Emma qui nous intéresse et non le détail accidentel, sans rapport avec cette âme. L'*Octopus* et le *Pit* marquent un réel progrès dans l'utilisation des matériaux et, de ce point de vue le second est nettement supérieur au premier. Il faut croire que, à cette époque, Norris, plus maître de soi et plus mûr, se guérissait peu à peu des mauvais exemples de Zola.

ZOLA ET FRANK NORRIS
LEUR MÉTHODE. LES PERSONNAGES

D'accord avec le positivisme qui refuse à la psychologie le titre de science et ne reconnaît plus comme vraiment scientifique que l'étude des phénomènes tangibles, Zola s'est appliqué à peindre l'homme par le dehors, c'est-à-dire par ses gestes, son langage, ses habitudes, sa conduite. Quand il parle de figures principales profondément fouillées, il faut entendre détaillées et présentées objectivement. A force de les mettre en relief et de les exposer en pleine lumière, ses caractères principaux finissent par être fortement dessinés et même certaines figures secondaires sont « pétris d'un pinceau puissant » (33).

Comme la science n'a que faire du particulier, Zola devait aussi, pour rester scientifique, suivre le conseil de Taine : faire général. Mais « Taine était l'homme de la théorie des milieux » (34) et Zola était l'homme de la théorie de l'hérédité. Sa foi exagérée dans cette théorie et son propre tempérament le portaient à « faire exceptionnel comme Stendhal », et à « prendre des cas particuliers de cerveau et de chair » (35). Aussi, négligeant les cas normaux comme impropres à l'expérimentation, a-t-il choisi pour la plupart de ses héros des êtres tarés représentant chacun un mode d'hérédité différencié. Tels sont Adélaïde Foulque, les Rougon, et les Macquart, François, Marthe et Serge Mouret, Jacques et Claude Lantier ; tels sont les monstres de *La Terre* et de *La Bête Humaine*.

(33) Jules Lemaître, *L'Œuvre*, Notes, p. 427.

(34) Massis, *Comment Emile Zola écrivait ses romans*, p. 22.

(35) *Ibid*, p. 22.

Comme ils incarnent chacun une tendance particulière, la plupart de ses personnages sont des êtres typiques. Ainsi, de l'aveu même de Zola, le ménage Gerlaise Coupeau est un ménage-type ; Gouget est « le bon ouvrier dans toute l'acception du terme » (36). Les Lorrilleux sont des types d'ouvriers travaillant à domicile. Lantier est l'ouvrier en paletot, il discute politique. Bijard est « l'ouvrier noir, terrible, arrivé par l'ivresse à la folie furieuse » (37). Saccard est un homme emporté par une idée fixe, faire une grande fortune ; c'est une volonté privée de sens moral. Maxime est « un homme veule », Renée un tempérament de Parisienne. Lisa est le type de la charcutière. Les Troupes sont des types de parasites. Nana est le type de la courtisane.

Zola, pour qui la dominante psychologique se réduit à un seul instinct, s'attache à reproduire de ces personnages leurs habitudes physiologiques ; « ce qu'il observe, ce sont des traits saillants, des silhouettes, des types, des attitudes, des manies » (38). Pour les rendre distincts et pour les imposer, surtout les figures de femmes, il a recours à la répétition de quelques traits particuliers comme il le fait pour les objets qui symbolisent une idée. « On ne nous parle jamais de Séverine sans nous parler aussi de « ses yeux de pervenche ». Roubaud a des « gestes brusques d'ancien homme d'équipe ». Un autre est « frêle et sournois avec une petite toux mauvaise ». Flore est une « vierge guerrière avec son casque de cheveux blonds » (39). Ailleurs, c'est Nana avec « ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes roses se tenaient levées et rigides comme des lances, ses

(36) Martino, P., *Le Naturalisme Français*, p. 75.

(37) *Ibid.*, p. 75.

(38) Massis, H., *Comment Emile Zola composait ses romans*, p. 118.

(39) *Ibid.*, p. 399.

larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse » (40). C'est encore la Cognette avec « sa gorge dure et ses membres élastiques et forts de fausse maigre » (41) ; Angélique avec « ses cheveux d'or fins et ses yeux couleur de violettes » (42) ; Clotilde, divine « dans l'allongement fin de son corps de vierge, avec ses jambes fuselées, ses bras souples, son torse mince, à la gorge menue et dure » (43).

En réaliste et en disciple de Zola, Norris s'est appliqué à peindre l'homme par l'extérieur. Mais son tempérament, comme celui du maître, ne le portait que trop à négliger le général et à faire exceptionnel. La plupart de ses héros sont de dimensions extraordinaires :

Mc Teague était un jeune géant portant son énorme tignasse de cheveux blonds à six pieds trois pouces du sol ; il remuait lentement, lourdement ses membres énormes et noués de muscles puissants. Ses mains, des mains d'ancien charretier, étaient larges et couvertes de poils jaunes et raides ; elles étaient aussi dures que des maillets, aussi fortes que des étaux... sa tête était carrée, anguleuse ; sa mâchoire saillante comme celle d'un carnivore (44). La délicatesse de Trina ajoutait encore, par contraste, à l'énormité du dentiste.

Le capitaine Kitchell était capable d'abattre Wilbur Ross d'un seul coup de son poing énorme. Lui aussi se distingue par sa mâchoire saillante et prognathe (45).

Moran était très grande, aussi grande que Wilbur et d'une charpente massive. Ses mains étaient rouges et

(40) *Nana*, p. 31 et passim.

(41) *La Terre*, p. 95 et passim.

(42) *Le Rêve*, p. 15, 35, 194 et passim.

(43) *Le Docteur Pascal*, p. 102, 165 et passim.

(44) *Mc Teague*, p. 3.

(45) *Moran of the Lady Letty*, p. 206.

dures et l'on pouvait deviner sous les manches rudes de son caban des biceps énormes et puissants (46).

Blix était aussi grande que la plupart des hommes, solidement, lourdement bâtie. Elle rayonnait de santé. On devinait en elle la force physique et saine, la belle vigueur animale (47).

Lloyd Searight était grande et vigoureuse, elle avait une gorge et une poitrine opulentes, des mains larges et fortes, des poignets ronds et solides (48).

Bennet était un homme énorme mesurant six pieds deux pouces dans ses mocassins de peau de renne, plus semblable à un boxeur qu'à un savant. Sa mâchoire était énorme au point de paraître difforme comme celle d'un bouledogue; le menton était saillant, la bouche ferme avec de fortes lèvres brutales et indomptables (49).

Jadwin était lourdement bâti et aurait fait deux Corthell, il avait des mains grandes et larges, des mains d'homme d'affaires qui savaient empoigner et surtout tenir.

La plupart des héroïnes succombent à l'attrait de cette vigueur physique. Dans la série de *A Man Proposes*, c'est par sa force énorme et brutale que le charbonnier triomphe de la jeune ménagère (50). C'est ainsi que Trina est conquise par Mc Teague. Si le dentiste s'était borné à lui parler ou à la courtoiser gentiment, à l'entourer de petites attentions peut-être se serait-elle refusée; mais il n'avait qu'à la prendre dans ses bras formidables pour écraser sa résistance. Sa brutalité de mâle la faisait taire et céder malgré elle. De même Moran, cette Wal-kyrie asexuée pendant une grande partie de la croisière,

(46) Ibid., p. 213.

(47) Blix, p. 3-4.

(48) *A Man's Woman*, p. 42-43.

(49) *A Man's Woman*, p. 2.

(50) *Collected Writings*, p. 54.

se retrouve femme et amoureuse quand Wilbur Ross l'a vaincue dans un corps à corps. La vigoureuse Blix avoue aimer la force et s'applique à faire de Condry Rivers un fort. Lloyd Searight cède à la force physique de Bennett. Ferris a beau être plus noble et plus héroïque, c'est au commandant du *Freja* que va le cœur de Lloyd et c'est conquise par la force extraordinaire de l'homme qu'elle se soustrait à son devoir. De même, Laura Dearborn s'avoue incapable de résister à la volonté de Jadwin. « Pensez-vous qu'on puisse dire « non » à cet homme-là » (51) ?

Comme ceux de Zola, la plupart des personnages de Norris représentent chacun, une qualité ou un défaut particuliers, et sont par là typiques : Mc Teague incarne la force physique et la lourdeur d'esprit. Trina est un type d'avare dont la passion tourne à la folie. Vandover, comme Maxime Saccard, est un homme veule. Blix, Moran, Lloyd Searight sont des types de femmes fortes selon le cœur de Norris. Bennett est le type de l'homme d'action. Hilma Tree symbolise la beauté et l'amour. Magnus Derrick est le type du joueur et de l'aventurier californien ; Lyman Derrick, celui du politicien véreux. Vanamee est le mysticisme ; Behrman, la scélératesse. Jadwin est le brasseur d'affaires. Laura et Page Dearborn présentent aussi des traits typiques.

La physionomie primitive qui convient à ses personnages, dispensait Norris du soin de les approfondir. A part Vandover et Laura Dearborn, leur psychologie est des plus rudimentaires, l'auteur se bornant à exposer un simple aspect de leur âme. Mais ils s'imposent par leurs portraits physiques et par le procédé qui consiste à répéter quelques-uns de leurs traits caractéristiques. Ainsi Mc Teague revient avec sa tête carrée, avec sa mâ-

choire saillante de carnivore, ses mains dures comme des maillets, aussi fortes que des étaux (52), ...Trina avec son visage pâle et rond, ses yeux étroits et bleu de lait, son petit menton saillant, son énorme et lourde tiare de cheveux noirs (53). Ailleurs, c'est Bennett avec son visage laid, sa mâchoire massive et ses lèvres brutales (54) ; c'est Moran avec ses longues tresses de cheveux blonds qui lui tombaient sur les épaules et sur la poitrine, atteignant presque les genoux (55). C'est Blix avec ses bras forts et gros, ses poignets ronds, sa chevelure d'un brun clair qui tirait sur le jaune, sa peau blanche et fraîche, ses lèvres fortes et rouges, son menton arrondi et quelque peu saillant, ses petits yeux d'un brun de prunelle (56). Le portrait d'Hilma Tree est aussi souvent rappelé que celui de Clotilde dans *Le Docteur Pascal*. Elle reparait avec l'amplitude de sa taille, de ses hanches et de ses épaules qui suggéraient la maturité précoce d'une vie animale, saine et forte ; avec son cou épais qui formait en s'arrondissant vers les épaules, une courbe pleine et gracieuse ; avec la peau de satin de son menton et de ses oreilles... (57). De même Angèle Varian avec ses tresses de cheveux d'or qui divisaient en trois la rondeur de son front blanc... (58).

Norris répète aussi certaines habitudes caractéristiques ; les six airs lugubres de Mc Teague, l'écureuil volant et le rêve fantastique de Maria Macapa, ces mots où éclate l'arrivisme de Geary : « ...je ferai bien mon chemin dans cette ville » (59) ; cette rengaine d'Annix-

(52) Mc Teague, p. 3 et passim.

(53) Ibid., p. 19, 23, 68 et passim.

(54) A Man's Woman, p. 2, 5 et passim.

(55) Moran of the Lady Letty, p. 251, 312 et passim.

(56) Blix, p. 3-4, 16, 49, 55, 74.

(57) Octopus, p. 79, 159-160, 202, vol. I.

(58) Ibid., p. 33-34, 36, 136-137, 146.

(59) Vandover and the Brute, p. 82.

ter, « dans un sens c'est vrai, mais dans l'autre ça ne l'est pas » (60) ; et celle de Behrman « cela montre peut-être de l'obstination, mais non point du bon sens » (61). Ce dernier procédé n'est d'ailleurs qu'une variation du premier qui consiste à répéter les traits physiques et qui est familier aux poètes épiques depuis Homère jusqu'à Zola.

(60) Octopus, p. 104, vol. I.

(61) Ibid, p. 74.

ZOLA ET FRANK NORRIS

LEUR MÉTHODE. LE BRUTAL ET LE SENSUEL

La prédilection de Zola pour le détail sexuel, sordide ou brutal n'est pas à démontrer ; elle est devenue un lieu commun. C'est ce penchant qui l'a fait accuser de sadisme et de pornographie. Pour se défendre, Zola arbore le drapeau du naturalisme au nom duquel le romancier devenu savant ne doit reculer devant aucune vérité, mais, au contraire, doit voir et montrer les plaies de façon à les mieux guérir. Du point de vue scientifique, le principe est défendable, mais si l'art n'est pas réductible à la science, si l'art n'est pas entièrement affaire de rationalité, mais aussi de goût et par conséquent de sélection, la thèse de Zola se retourne contre lui. Quelques raisons et quelques excuses que lui donnent ses théories expérimentales, il est certain qu'il s'en est trop souvent servi comme d'un prétexte et que, à part *Le Rêve*, il n'est pas un de ses romans qui n'ait prêté des armes à ses ennemis.

Pourtant il serait d'un esprit étroit et injuste de ne voir que ses défauts et de condamner en bloc toute son œuvre. Il n'a pas toujours trempé sa plume dans l'obsécénité. Sans doute il est toujours sensuel, mais sa sensualité est parfois celle de l'artiste, du peintre et du poète. Porté à l'universalité, il a analysé et noté nos sensations les plus diverses. Toutes ont reçu son attention jusqu'à celles de chaleur et de froid, de plaisir et de peine. Les couleurs, les sons et les odeurs occupent une grande place dans son œuvre ; surtout les odeurs. « Il en a connu toutes les griseries et toutes les nausées... avant lui la langue des odeurs était pauvre, il l'a prodigieu-

sement enrichie » 62). Comme l'a remarqué le docteur Toulouse, Zola était « réellement un olfactif ». Il a vécu, joui et souffert par le nez, comme certains le font par l'œil ou par l'oreille. Il est particulièrement sensible aux odeurs de volupté et d'amour. La femme surtout le grise « par son odeur passionnée », par le parfum de sa peau et de ses cheveux, et nous comprenons quelle influence ces évocations voluptueuses exercèrent sur son disciple Norris. Il note le parfum envolé d'une nuque blonde (63), l'odeur du chignon dénoué, « l'odeur de la peau fine et des lourds cheveux » (64), de Marianne. La chevelure d'Albine n'est pas moins troublante par sa richesse odorante (65).

Il a classé les odeurs les plus communes, douces ou désagréables : l'odeur fade des logis pauvres (66), l'odeur de cuisine, l'odeur des vieux meubles (67), l'odeur chaude et parfumée du vin (68), l'odeur liquoreuse et chaude de la fumée de tabac.

A la campagne, il nous fait respirer les bonnes odeurs d'herbes et de santé (70), le puissant parfum de verdure, l'odeur de fleurs sauvages (71) ou les parfums rudes des bois odorants (72). Il évoque l'odeur de terre mouillée (73) ou les odeurs qui s'exhalent de la terre chaude. Dans *La Terre* « le sol battu avait gardé de l'hi-

(62) Léopold Bernard, *Le Ventre de Paris*, Notes, p. 356.

(63) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 344.

(64) *Fécondité*, p. 103.

(65) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 155.

(66) *L'Assommoir*, p. 46.

(67) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 190.

(68) *Ventre de Paris*, p. 25.

(69) *Ibid.*, p. 159.

(70) *Confession de Claude*, p. 83.

(71) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 88.

(72) *Ibid.*, p. 98.

(73) *La Curee*, p. 301.

vernage des moutons une odeur ammoniacale si âcre que les yeux en pleuraient » (74).

L'analyste des odeurs, c'est surtout dans *Le Ventre de Paris* et dans *La Faute de l'Abbé Mouret* qu'il faut le chercher. Le premier de ces romans n'est que trop célèbre par ses symphonies de beurres et de fromages ; le second nous baigne dans des « mares », dans des « bains » de parfum. Toutes les plantes exhalent leurs odeurs propres et le Paradou n'est qu'une force de parfum continue. Au parfum pénétrant de la fleur se mêle le parfum plus grave du fruit (75). Le thym a une odeur de musc, la lavande une odeur chaude d'encens, la verveine exhale une odeur fraîche de baiser. Les fleurs ont des nuances diverses selon qu'elles sont fraîches, pâmées, fanées ou écrasés (76). Les fruits aussi ont leur bouquet : les fraises et les abricots, une odeur de vanille (77), les oranges (78) et les prunes (79) une odeur de musc.

Ces odeurs, non seulement Zola leur découvre des saveurs particulières, sucrées, salées, fades, chaudes, suaves ou amères, mais il distingue parmi elles des arômes de vie, de jeunesse, d'amour, de fécondité, de dégradation, de pauvreté ou de maigreur. Non seulement il les note isolément, mais il les harmonise en puissantes gerbes. Dans la serre chaude de Renée du Chatel,

« ...un parfum indéfinissable, fort, excitant, trainait, fait de mille parfums : sueurs humaines, haleines de femmes, senteurs de chevelures ; et des souffles doux et fades jusqu'à l'évanouissement, étaient coupés par des souffles pestilentiels, rudes, chargés de poisons. Mais, dans cette musique étrange des odeurs, la phrase mélodique qui revenait tou-

(74) *La Terre*, p. 241.

(75) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 201.

(76) *Ibid.*, p. 187.

(77) *Ibid.*, p. 254.

(78) *Ibid.*, p. 254.

(79) *Ibid.*, p. 204.

jours, dominant, étouffant les tendresses de la Vanille et les acuités des Orchidées, c'était cette odeur humaine, pénétrante, sensuelle, cette odeur d'amour qui s'échappe le matin de la chambre close de deux jeunes époux » (80).

Aucun de ces exemples n'est comparable à la formidable symphonie des fleurs qui accompagne Albine au rivage de l'éternel sommeil. Mais cette symphonie n'est déjà plus du Zola réaliste, elle est du Zola lyrique, emporté au-delà du tangible et du vrai.

Sensible aux odeurs, Zola l'était aussi aux couleurs et aux sons. Il a créé une multitude de tableaux plus riches les uns que les autres, des paysages de crépuscule, des levers et des couchers de soleil, des natures mortes d'un coloris intense et d'une sensualité qui rappellent la vision d'un Rubens. Parmi tant d'autres, citons ce défilé de voitures revenant du Bois de Boulogne :

« Le soleil se couchait dans un ciel d'octobre, d'un gris clair, strié à l'horizon de minces nuages. Un dernier rayon, qui tombait des massifs lointains de la cascade, enfilait la chaussée, baignant d'une lumière rousse et pâle la longue suite des voitures devenues immobiles. Les lueurs d'or, les éclairs vifs que jetaient les roues semblaient s'être fixés le long des rechapais jaune paille de la calèche, dont les panneaux gros bleu reflétaient des coins du paysage environnant. Et plus haut, en plein dans la clarté rousse qui les éclairait par derrière, et qui faisait luire les boutons de cuivre de leurs capotes à demi-pliées, retombant du siège, le cocher et le valet de pied, avec leur livrée bleu sombre, leurs culottes mastic et leurs gilets rayés noir et jaune, se tenaient raides, graves et patients, comme des laquais de bonne maison qu'un embarras de voitures ne parvient pas à fâcher. Leurs chapeaux ornés d'une cocarde noire, avaient une grande dignité. Seuls les chevaux, un superbe attelage bai, soufflaient d'impatience » (81).

(80) *La Curee*, p. 47.

(81) *La Curee*, p. 7.

Parfois, comme le prouve ce passage, il réunit dans un tableau les différents tons d'une même couleur :

« Dans les grands carrés de terre brune, au ras du sol, il n'y eut qu'une ombre verdâtre, à peine sensible. Puis, ce vert tendre s'accentua, des pans de velours vert, d'un ton presque uniforme. Puis les brins montèrent et s'épaissirent, chaque plante prit sa nuance, il distingua de loin le vert jaune du blé, le vert bleu de l'avoine, le vert gris du seigle, des pièces à l'infini, étalées dans tous les sens, parmi les laques rouges des trèfles incarnat » (82).

Olfactif et coloriste, Zola note aussi les sons et leurs nuances, mais, comme la langue française ne se prête pas toujours à la reproduction concrète de la réalité sonore, il se contente de les analyser. Ainsi il distingue, le soir, « ...mille petites plaintes ...travail sourd de l'humidité, soupirs de l'air, gouttes d'eau glissant sur les pierres et dont la chute avait la sonorité grave d'un sanglot » (83).

Mais parfois il éveille des harmonies où l'esprit et l'oreille trouvent à la fois leur plaisir. Tel est ce paysage du soir :

« ...les odeurs de la terre chaude s'exhalaient plus fortes, dans le calme de l'air, et les bruits s'entendaient davantage, prolongés, d'une limpidité musicale. C'étaient des voix d'hommes et de femmes, des rires mourants, l'ébrouement d'une bête, le heurt d'un outil; tandis que, s'entêtant sur un coin de pré, les faucheurs allaient toujours, sans relâche; et le sifflement des faux montait encore, large, régulier, de cette besogne qu'on ne voyait plus » (84).

Enfin Zola ne se contente pas seulement de noter les variétés d'une même sensation, il combine souvent dans un même tableau les odeurs et les couleurs, les couleurs

(82) *La Terre*, p. 200.

(83) *La Fortune des Rougon*, p. 200.

(84) *La Terre*, p. 145.

et les sons, ou même synthétise à la fois toutes les sensations. Serge Mouret « sentait venir » le matin

« ...dans un souffle tiède, très faible d'abord, à peine effleurant sa peau, puis s'enflant peu à peu, si vif qu'il en tressaillait tout entier. Il le goûtait venir, d'une saveur de plus en plus nette, lui apportant l'amertume saine du grand air, mettant à ses lèvres le régal des aromates sucrés, des fruits acides, des bois laiteux. Il le respirait venir avec les parfums qu'il cueillait dans sa course, l'odeur de la terre, l'odeur des bois ombreux, l'odeur des plantes chaudes, l'odeur des bêtes vivantes, tout un bouquet d'odeurs, dont la violence allait jusqu'au vertige. Il l'entendait venir, du vol léger d'un oiseau, rasant l'herbe, tirant du silence le jardin entier, donnant des voix à ce qu'il touchait, lui faisant sonner aux oreilles la musique des choses et des êtres. Il le voyait venir du fond de l'allée, des prairies trempées d'or, l'air rose, si gai, qu'il éclairait son chemin d'un sourire, au loin gros comme une tache de jour, devenu en quelques bonds la splendeur même du soleil » (85).

Mais, cette fois encore, le poète se substitue au réaliste, le tempérament reparaît à la surface des théories.

Du fait qu'il était puritain et qu'il s'adressait à un public puritain, Norris n'a pas, comme Zola, accentué le détail sexuel. La scène où Vandover séduit Ida Wade dans un cabinet privé de l'Impérial est assez suggestive, mais n'oublions pas que *Vandover and the Brute* fut publié douze ans après la mort de l'auteur. Le sadisme de Mc Teague, les avances d'Annixter à Hilma Tree, le viol d'Angèle Varian et la naissance de son enfant sont traités de façon succincte et délicate, et ne présentent rien de vraiment choquant.

Si le sexuel ne trouve que fort peu de place dans l'œuvre de Norris, le brutal y est assez fréquent. Quant

(85) La Faute de l'Abbé Mouret, p. 164-165.

au sordide, il ne se rencontre guère que dans les premiers romans : dans *Mc Teague* où Norris décrit le taudis infect habité par Zerkow et plus tard par Trina et son mari ; dans *Vandover*, où il décrit les débauches et les orgies du triste héros, son misérable gîte, son lit malpropre et ses habits maculés de graisse, nous voyons aussi Vandover se coucher, comme Coupeau, dans ses vomissements et se trainer, comme Gervaise, dans l'ordure.

Il n'est rien de répugnant dans *Moran of the Lady Letty*, dont les pages respirent le grand air du large. Par contre, l'élément sordide se retrouve dans la première partie de *A Man's Woman*, où hommes et bêtes se nourrissent des chiens morts, où les membres de l'expédition, la figure « toute noire de saleté et les membres monstrueusement tuméfiés » (86), attendent la mort au milieu des odeurs nauséabondes qui remplissent leur tente. Dans l'*Octopus*, il n'y a guère de sordide que le massacre des lièvres et la scène où Madame Hooven donne à sa petite fille des pelures de bananes traînées dans la boue. Le *Pit* rentre dans la tradition puritaine et n'offre rien de choquant ou de brutal.

Norris ne pouvait pas s'intéresser aux natures primitives sans au moins effleurer le grossier et le sordide, mais, le plus souvent, ce sont des sensations plus délicates qu'il se plaît à noter et à décrire. Beaucoup de ses descriptions sont évocatrices d'amour et de fécondité, et ce qu'il aime surtout à peindre, c'est la femme et la richesse odorante de ses cheveux. Toutes ses héroïnes sont pourvues de magnifiques chevelures :

Moran a de grands bandeaux de cheveux jaune sable qui lui descendent jusqu'aux genoux (87). Trina a des

(86) *A Man's Woman*, p. 31-32.

(87) *Moran of the Lady Letty*, p. 251.

tas de cheveux d'un noir bleu, une couronne royale de boucles, une véritable tiare d'ébène, lourde, abondante, odorante (88). Condry Rivers aimait la douceur des cheveux jaunes de Blix (89). La chevelure de Lloyd Seairight était une vraie gloire, une chevelure d'un rouge terne de feu, rejetée en arrière, en grands et solides rouleaux (90). Angèle Varian avait des cheveux d'or qui descendaient en tresses droites de chaque côté du visage (91). Hilma Tree avait une abondante chevelure moite, lustrée, magnifique (92). Cette chevelure de Méduse paraissait animée d'une vie propre et avait « au soleil un miroitement... d'or mat » (93). La beauté de Laura Dearborn était rehaussée par une abondante chevelure d'un noir intense, extrêmement lourde, sans cesse miroitante de reflets sombres (94).

Sensible à la magnificence de ces chevelures, Norris ne l'est pas moins au parfum de tout le corps féminin : les cheveux de Moran, son cou, toute sa personne exhalait une odeur naturelle fine et douce qui avait la saveur de l'océan et des vents du large (95) ; les cheveux de Trina exhalaient un parfum délicat et féminin, doux, lourd, énervant (96) ; Angèle Varian venait à Vanamee de parmi les fleurs, portant sur elle tous les parfums du Seed Ranch (97) ; de l'exubérante Flossie émanait un air de propreté, de fraîcheur, de bonne nature et de bonne humeur (98).

(88) *Mc Teague*, p. 19.

(89) Blix, p. 129.

(90) *A Man's Woman*, p. 43.

(91) *Octopus*, p. 136, vol. I.

(92) *Ibid.*, p. 159.

(93) *Ibid.*, p. 80.

(94) *Pit*, p. 2.

(95) *Moran of the Lady Letty*, p. 229-230.

(96) *Mc Teague*, p. 24.

(97) *Octopus*, p. 136-137, vol. I.

(98) *Vandover and the Brute*, p. 44.

Qu'il fût olfactif ou non, Norris s'est appliqué, comme Zola, à noter toutes les odeurs et leurs nuances. Il distingue des odeurs domestiques et familières : l'odeur savoureusement délicate de la soupe épaisse et bouillante (99) ; l'odeur de cuisine (100) ; des meubles et du gaz (101) ; du whiskey sucré (102) ; l'odeur de tabac, de cuir et de fer mouillé (103). Au théâtre, il relève les parfums des fleurs écrasées, les odeurs de sachet et de galuchat moite (104). Lui aussi nous fait respirer les arômes du grand air : l'odeur lourde de végétation (105) ; l'odeur des arbres et des gazons (106) ; de l'herbe chaude et humide, des feuilles et des écorces trempées (107). Comme Zola notait l'odeur de terreau fraîchement retourné, il note à son tour l'odeur forte et pénétrante, lourde et énervante de la terre retournée et vivante (108). Comme Zola le faisait de la Cognette, Norris parle du parfum de lait qui émane des bras d'Hilma Tree. Mais rien n'est comparable au parfum âcre, sucré et pimenté de l'ambre gris, à cette odeur aromatique plus forte que celle de l'océan, aussi douce que l'encens, aussi pénétrante que l'essence de rose, aussi délicate qu'une brise marine (109).

Norris est aussi sensible aux odeurs moins agréables. Il note l'odeur d'encre du bureau de poste (110) ou celle de literie, de créosote et d'éther qui emplit la chambre

- (99) *A Man's Woman*, p. 18.
- (100) *Vandover and the Brute*, p. 42.
- (101) *Pit*, p. 16.
- (102) *Vandover and the Brute*, p. 42.
- (103) *Octopus*, p. 155-156, vol. I.
- (104) *Pit*, p. 4.
- (105) *Ibid.*, p. 16.
- (106) *A Man's Woman*, p. 70.
- (107) *Ibid.*, p. 47-48.
- (108) *Octopus*, p. 124-125, vol. I.
- (109) *Moran of the Lady Letty*, p. 252-253.
- (110) *Mc Teague*, p. 5.

de Mc Teague (111). Sur le *Mazatlan*, Vandover distinguait la puanteur des fonds de cales, l'odeur grasse des lampes fumeuses, les exhalaisons des haleines (112), etc.

Comme Zola, Norris s'applique à grouper toutes les odeurs propres à un milieu. Il distingue à la campagne :

« ...la douce odeur de pommes mûrissantes, la senteur des sèves des feuilles chaudes et de l'herbe nouvelle, l'odeur des vaches paissant dans la prairie voisine, la senteur piquante et ammoniacale... des étables... et l'odeur de peinture brûlée et surchauffée des murs exposés au soleil » (13).

Dans *A Man's Woman*, les explorateurs, sous leur tente, sentaient « l'odeur de drogues et de poudres humides, de chiffons sales et de corps malpropres, l'odeur rance de tabac, de galuchat, de toile trempée et pourrissante » (114).

Enfin, comme Zola, Norris note des odeurs de pauvreté, de malpropreté, de dégradation ou des odeurs de santé, de fraîcheur, de fertilité, et comme lui aussi, il reconnaît une saveur aux odeurs. Il trouve à l'air vicié un goût de cuivre (115) ; à l'odeur fine, douce et naturelle qui s'exhale de Moran, une saveur d'océan (116) ; et à certains parfums, une douceur qui remplit la bouche (117).

Sensible aux odeurs, Norris l'était aussi aux couleurs. Sa palette nous paraît moins riche que celle de Zola ; cependant certains de ses tableaux sont dignes

(111) Ibid., p. 4.

(112) Vandover and the Brute, p. 109.

(113) A Man's Woman, p. 226.

(114) Ibid., p. 32.

(115) Moran of the Lady Letty, p. 216.

(116) Ibid., p. 229-230.

(117) Octopus, p. 103, vol. II.

du maître. Dans *Mc Teague*, il peint devant le meurtrier de Trina un magnifique lever de soleil sur le désert :

« Pendant des milles et des milles, vers l'est et vers le sud-est, se déroulait le désert blanc, nu, inhospitalier, palpitant, étincelant sous le soleil, sans qu'un roc ou une souche de cactus en rompît la monotonie. Au loin, il se revêtait de mille teintes légères, roses, violettes, et orange clair. A l'ouest s'élevait la chaîne du Panamint çà et là semée de buissons gris; la terre et le sable étaient d'un jaune ocre et d'un rouge foncé très vif; les vallonnements et les cânon étaient marqués d'ombres intensément bleues » (118).

Dans *Blix*, c'est un coucher de soleil qui tente son pinceau

« ...le monde entier, les trois grands espaces, la mer, la terre, et le ciel, étaient empourprés de la gloire du soleil. Le parvis de l'océan était d'un rouge splendide et aveuglant, les collines étaient des améthystes, le ciel une gigantesque opale » (119).

La couleur abonde surtout dans les descriptions de la Ville Chinoise de San Francisco, où tout n'est que couleur, mille petites notes de vert, de jaune, de vermeil et de bleu ciel (120). Les nuances sont artistement choisies pour les peintures du Seed Ranch, des champs et des montagnes, ou encore pour le portrait d'Hilma Tree qu'il voit toujours en pleine lumière. Norris excelle aussi dans les paysages de grisailles. Sous la demi-clarté matinale, dans le ciel noir où roulent « les volutes livides du brouillard et de la nue » (121), nous voyons

« ...la multitude innombrable des vagues aux crêtes

(118) *Mc Teague*, p. 354-355.

(119) *Blix*, p. 170.

(120) *Ibid*, p. 33.

(121) *Vandover*, p. 110.

d'argent, s'abaisser et se relever comme un vaste troupeau de chevaux noirs qui secouent en galopant leurs crinières blanches. Vers le nord-est paraissait une longue tache de lumière contre laquelle l'avant du bateau d'un noir d'encre, montait et retombait sans cesse » (121).

Dans l'*Octopus*, peignant un troupeau de moutons sur un fond sombre, il nous montre

« ...le brun de terre, le jaune passé des chaumes morts, le gris des myriades de croupes ondulantes, et, dominant la scène, de l'autre côté du troupeau, droit, immobile, simple note de noir, simple tache, simple point, le berger solitaire et grave » (122).

Olfactif et coloriste comme Zola, Norris est aussi musicien. Non seulement il note les sons, mais il tâche d'en reproduire les nuances faisant appel à la richesse onomatopéique de sa langue. Déjà, dans *Mc Teague*, il enregistre les bruits qui montent de Polk Street :

« One heard the chanting of street cries, the shrill calling of children on their way to school, the merry rattle of a butcher's cart, the brisk noise of hammering, or the occasional prolonged roll of a cable car trundling heavily past, with a vibrant whirring of its jostled glass and the joyous clanging of its bells » (123).

Vandover à la fenêtre de son atelier pouvait entendre l'infinité multiplicité des bruits de la rue et « ce profond murmure, ce grand accord mineur que font entendre les vastes ensembles, les montagnes, les océans, les forêts, les armées endormies » (124). Au port de San Francisco,

« Trucks rolled along the wharves like peals of ordnance, the horse-hoofs beating the boards like heavy drum-taps.

(122) *Octopus*, p. 29, vol. I.

(123) *Mc Teague*, p. 221.

(124) *Vandover and the Brute*, p. 199.

Chains clanked, a ship's log barked incessantly from a companionway, ropes creaked in complaining pulleys, blocks rattled, hoisting-engines coughed and strangled » (125).

A la campagne on entend

« ...voilés et assourdis tous les bruits lointain, le chant du coq, les appels persistants des rouges-gorges et des geais, le roulement des roues sur la route, les grondements des trains à la gare voisine; et plus rapprochés, montant de l'aube au crépuscule, les faibles et innombrables murmures de l'été, le sourd bourdonnement des abeilles, le bruissement des mouches bleues, le grincement prolongé et strident des grillons, le crissement sec des cigales, les stridulations des cri-cri ; au crépuscule, les croassements des grenouilles et les appels des engoulevents » (126).

C'est surtout dans l'*Octopus* et dans le *Pit* qu'il faut chercher les grandes descriptions musicales. Voici une scène de labour où l'on distingue.

« ...the click of buckles, the creak of straining leather, the subdued clash of machinery, the cracking of whips, the deep breathing of nearly four hundred horses, the abrupt commands and cries of the drivers, and, last of all, the prolonged soothing murmur of the thick brown earth turning steadily from the multitude of advancing shears » (127).

Ces exemples prouvent une fois de plus la prédilection de Norris pour les grandes synthèses. Mais il ne se contente pas de grouper les sensations d'une même catégorie. Comme Zola, il sait aussi réunir dans un vaste tableau toutes les sensations d'odeurs, de couleurs et de sons : Vanamee

« ...entendait la multitude des sabots s'enfoncer profon-

(125) Blix, p. 26.

(126) *A Man's Woman*, p. 225.

(127) *Octopus*, p. 123, vol. I.

dément dans la terre molle, l'entrechoquement prolongé des chaînes, le gémissement des harnais sous l'effort des flancs bruns et lisses, les heurts des attelles et le cliquetis des mors, l'achoppement des fers contre les cailloux, le cassement sec, au passage de la charrue, des chaumes friables dont le sol restait couvert, le halètement continu des larges poitrines qui peinaient sous les traits et luisaient de sueur, et, sur toute la ligne, la voix des hommes qui encourageaient les chevaux. Partout on voyait les croupes brunes et lustrées se tendre, se hausser et se gonfler sous l'effort des muscles. On voyait les harnais rayés d'écume, les lourds sabots arrondis en coupe et lourds de glaise brune, les visages bronzés des hommes, les salopettes bleues, maculées de la graisse des essieux, les mains crispées et blanchies aux jointures par la tension des rênes. Par dessus tout cela montait l'odeur ammoniacale des chevaux, la forte haleine des hommes et des bêtes, l'arome du cuir chaud, la senteur des chaumes morts; et plus forte, plus pénétrante que tout le reste, l'odeur lourde et énervante de la terre vivante, fraîchement retournée » (128).

ZOLA ET FRANK NORRIS

LE RÔLE DE L'IMAGINATION DANS LEURS ŒUVRES

Ce n'est pas sans raison que Norris a soutenu ce paradoxe : que loin d'être le chef du réalisme, l'auteur des *Rougon-Macquart* est, au contraire, le chef des romantiques. En effet, Zola, qui avait d'abord été nourri des œuvres d'Hugo, de Lamartine et de Musset, ne s'affranchit jamais de ses premières amours. Il en faisait lui-même un jour l'aveu : « Je hais le romantisme pour toute la fausse éducation qu'il m'a donnée ; j'en suis et j'en enrage » (129).

C'est sous l'inspiration des maîtres romantiques qu'il écrivit les trois poèmes de l'*Amoureuse Comédie* et projeta une épopée philosophique ; *La Chaîne des Êtres*, qui embrasserait toute l'histoire de l'humanité. Cette ambition devait le hanter pendant de longues années, puisque, dans *L'Œuvre*, il nous dit combien il serait beau de se consacrer à une peinture de l'univers où l'homme ne serait qu'un simple phénomène expliqué par tout ce qui l'entoure. Mais la muse ne nourrit pas son poète. Zola dut songer à gagner sa vie, et, comme il voulait vivre de sa plume, il dut recourir à la prose, plus lucrative que le vers. Cependant, c'est encore le poète et le romantique qui écrivit *Les Contes à Ninon*, *Le Vœu d'une Morte*, qui sont de pures fantaisies, et *La Confession de Claude* qui rappelle trop *La Confession d'un Enfant du Siècle*. *Thérèse Raquin* et *Madeleine Férat* annoncent bien le chef d'une nouvelle école, mais sont encore l'œuvre du feuilletoniste des *Mystères de Marseille*. Peut-être observera-t-on que ces livres marquent

(129) Massis, H. Comment Emile Zola composait ses Romans, p. 99.

une transition nécessaire entre le poète d'hier et le naturaliste de demain, mais il y eut toujours un feuilletoniste dans Zola et l'histoire des *Rougon-Macquart* ne trahit pas moins cette prédilection pour l'extraordinaire et le sensationnel, qui faisait dire à Flaubert : « Il y a en Zola deux bonshommes distincts, l'un épris de mélodrame et qui semble se complaire au même genre d'horreurs qu'Eugène Sue ou d'Ennery, par exemple, sans avoir toutefois leur fertilité d'imagination mélodramatique, ni leur habileté d'invention ; l'autre qui s'efforce au contraire d'être réaliste » (130).

Le Docteur Pascal et *Une Page d'Amour* sont de pures idylles. *Le Rêve*, comme l'indique le titre, n'est qu'un saut dans l'idéal. *La Faute de l'Abbé Mouret* est un *Paradis Perdu* naturaliste où l'exaltation lyrique voisine avec le lubrique et le brutal. Tous les romans de la série abondent en incidents plus exceptionnels les uns que les autres. Dans *La Fortune des Rougons*, c'est l'idylle et la mort mélodramatique de Miette et de Silvère. Dans *L'Assommoir*, ce sont les exploits gargantuesques de Mes-Bottes, le martyre de la petite Bijard et la folie de Coupeau. Dans *La Conquête de Plassans*, c'est le dénouement où François Mouret, échappé des Tulettes, revient brûler sa maison et périt dans les flammes avec ceux qui ont causé ses malheurs. Dans *Nana*, ce sont les orgies de la courtisane, le suicide original de Vandœuvres, et celui du petit Georges trahi par son frère. Dans *Germinal*, ce sont les grèves qui prennent des proportions épiques ; l'affreuse mutilation de Maigrat ; le meurtre du petit soldat par un enfant ; le sabotage de la mine ; l'ensevelissement dans la même galerie, de Catherine, de Cheval et d'Etienne Lantier :

(130) Massis, H. Comment Emile Zola composait ses Romans, p. 98.

le combat où ce dernier assomme son rival ; la présence harcelante du cadavre et les noces des survivants au neuvième jour d'inanition. Dans *L'Œuvre*, c'est Claude Lantier que désespère son impuissance et qui se pend devant son tableau inachevé. Dans *La Terre*, c'est le viol et l'inceste : ce sont les crimes monstrueux des Buteau ; la mort de Hourdequin et l'incendie de sa ferme. Dans *La Bête Humaine*, c'est l'assassinat de Grandmorin, qui réveille chez Jacques Lantier une soif héréditaire de meurtre ; c'est le mécanicien tuant la femme qu'il aime et broyé plus tard par le train qui poursuit dans la plaine sa course échevelée et fantastique. Dans *La Faute de l'Abbé Mouret*, c'est Albine expirant dans une symphonie de parfums ; dans *Le Rêve*, c'est Angélique mourant le jour de ses noces, écrasée sous le poids du bonheur. Dans *La Débâcle*, c'est Maurice Levasseur tué sur une barricade par son frère d'armes. Ce goût du mélodrame et du sensationnel n'est pas moins évident dans les dernières œuvres, dans *Rome*, dans *Paris* et surtout dans *Les Evangiles* où l'idéaliste l'emporte à chaque instant sur le réaliste.

Les personnages ne sont pas moins exceptionnels que les épisodes. « La faculté maîtresse de M. Zola, c'est bien celle-là : tout grossir... Il ne laisse à rien ses vraies proportions, il amplifie, et rien n'est plus contraire au naturalisme dont il se targue » (131). La plupart des *Rougon-Macquart*, nous l'avons vu, sont extraordinaires par leurs tares héréditaires. Certaines figures comme Eugène Rougon, Aristide Saccard, Gundermann, Jesus Christ, sont de dimensions épiques. D'autres, comme Bijard, Hilarion, Buteau, la mère Eulalie, Victor Saccard sont des monstres.

Le romantique qui était dans Zola grandit ou em-

(131) L'Argent. Notes, p. 458. Victor Fournel.

bellit certaines de ses héroïnes. La belle Normande « semblait colossale, très lourde, presque inquiétante, avec sa gorge de géante » (132). Elle avait « un grand corps de déesse » (133). L'innocente Désirée avait une ampleur d'épaules et un front borné de jeune déesse (134). Renée du Chatel est comparée à une Diane blonde (135). Nana est une Vénus. Flore est une sorte de déesse guerrière sous son lourd casque de cheveux blonds (136). Marianne avait le calme sacré d'une bonne déesse féconde (137).

Le créateur de types n'est, au fond, qu'un symboliste. Chacun de ses personnages incarne un appétit. Coupeau incarne l'ivrognerie; Gervaise l'indolence; Maxime Saccard est une veulerie; Renée, la luxure; Marthe Mouret, l'hystérie; Eugène Rougon, la politique impériale; Buteau, le désir de la terre; Jacques Lantier, le désir du crime; Claude Lantier, l'impuissance du demi-génie; Pauline Quenu, la joie de vivre; le docteur Pascal, la science.

Le symbolisme ne se trouve pas seulement dans les types. Il est parfois dans tout un livre. *Le Ventre de Paris* symbolise la gourmandise; *Au Bonheur des Dames*, la mort du petit commerce; *L'Argent*, le jeu. *La Faute de l'Abbé Mouret* est une vraie parabole, une réplique de la tentation et de la chute du premier homme et de la première femme. Il n'y manque pas même l'arbre de la science du bien et du mal dont le fruit légendaire n'est ici que le plaisir charnel. Le Voreux, la Bourse, la machine à souler de *l'Assommoir*, ne sont pas moins

(132) *Ventre de Paris*, p. 151.

(133) *Ibid.*, p. 152.

(134) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 74.

(135) *La Curee*.

(136) *La Bête Humaine*.

(137) *Fécondité*, p. 85.

symboliques. Quant au train fantôme de *La Bête Humaine*, n'est-il pas, de l'aveu même de Zola, l'image de la France marchant sans pilote à l'avenir ?

C'est cette même faculté créatrice de symboles qui anime les objets et les traduit en images. La Lison est tantôt une amante, tantôt un cheval. Les fleurs sont souvent comparées à des femmes.

« Du parterre, arrivaient des odeurs de fleurs pâmées, un long chuchotement, qui contait les noces des roses, les voluptés des violettes : et jamais les sollicitations des héliotropes n'avaient eu une ardeur plus sensuelle » (138).

« Jusque dans l'herbe, des roses mousseuses, avec leurs robes montantes de laine verte, attendaient l'amour » (139).

Les arbres sont « des êtres de bonté, pleins de force, pleins de silence, pleins d'immobilité heureuse » (140). Certaines plantes sont comme « un rampement, un jaillissement de bêtes sans nom entrevues dans un cauchemar, de monstres tenant de l'araignée, de la chenille, du cloporte... » (141). Le soleil est un être vivant. Il entre dans la chambre de Serge d'une « marche lente, assurée, ...d'amoureuse étirant ses membres blonds... » (142). Les roses sont des rires rouges, des rires roses, des rires blancs (143). La terre est une Cybèle « tombée sur l'échine, la gorge en avant, le ventre sous la lune, soûle des ardeurs du soleil, et rêvant encore de fécondation » (144). Le chemin des Olivettes est « un mince ruban pâle qui s'allongeait comme le lacet flottant d'un corset » (145).

(138) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 254.

(139) *Ibid.*, p. 173.

(140) *Ibid.*, p. 218.

(141) *Ibid.*, p. 230.

(142) *Ibid.*, p. 152.

(143) *Ibid.*, p. 173.

(144) *Ibid.*, p. 128.

(145) *Ibid.*, p. 128.

Parfois Zola développe l'image avec une rare maestria comme dans ce passage de *La Terre* :

« Un vacillement pâlisait les teintes, les moires de vieil or couraient le long des blés, les avoines bleuisaient, tandis que les seigles frémissants avaient des reflets violâtres. Continuellement, une ondulation succédait à une autre, l'éternel flux battait sous le vent du large. Quand le soir tombait, des façades lointaines, vivement éclairées, étaient comme des voiles blanches, des clochers émergeant plantaient des mats, derrière des plis de terrain. Il faisait froid, les ténèbres élargissaient cette sensation humide et murmurante de pleine mer, un bois lointain s'évanouissait, pareil à la tache perdue d'un continent » (146).

Parfois, son imagination s'exalte, et l'emporte loin de la réalité dans la Légende et l'idéal. *Le Rêve* et *Le Docteur Pascal*, ces deux idylles, *La Faute de l'Abbé Mouret*, cette adaptation moderne du *Cantique des Cantiques* et de la première période de la Genèse, les fins de chapitres de *Travail* et de *Fécondité*, qui reviennent comme des strophes lyriques, sont bien plus d'un poète que d'un réaliste.

Comme Victor Hugo, Zola s'est grisé de la magie des images et des mots. Il a cru à la toute-puissance de la science, et, comme les faux savants, il a entouré ce terme d'un véritable culte. Le tempérament qui lui faisait réduire l'art à la science, l'inclinait trop à prendre les hypothèses pour des vérités démontrées et à édifier, sur des postulats, sa doctrine naturaliste hors de laquelle il ne voyait point de salut. Saper les anciennes croyances pour jeter à leur place les fondements de la Cité Future, tel était son rêve. L'utopiste rejoignait le poète.

Comme Zola, à qui Victor Hugo et Musset avaient insufflé leur esprit, Norris était et resta toujours poète. Nous avons vu quelle influence avait jouée sur son éducation une jeune mère, actrice romanesque, pénétrée d'idéalisme victorien. Ses premiers écrits : *Yvernelle*, *Poitiers*, *Brunhilde*, *At Damietta*, *Les Enervés de Jumièges* sont des poèmes inspirés de Walter Scott ou des romances du Moyen Age.

Norris ne tarde pas à abandonner le vers pour la prose, mais, malgré le réalisme qu'il adopte, son imagination poétique se donne à chaque instant libre jeu. Elle préside au choix des sujets et des épisodes, à l'étude des caractères et à l'expression de la pensée.

Certains de ses contes sont de pures fictions : *Le Jongleur de Taillebois*, *Execution without Judgement*, version moderne du précédent, *The Finding of Lieutenant Outhwaite*, basé sur une mystification ; *Lauth*, fantaisie par laquelle Norris expose ses idées sur la nature de l'homme ; *Grettir at Drangey*, sorte de légende épique. Le mystérieux et le merveilleux dominent dans *The Strangest Thing*, *The Drowned who do not Die*, *Le Miracle Joyeux*, *The Guest of Honour*, *The Ship that saw a Ghost*. *The Riding of Felipe* est aussi romantique que le poème d'*Yvernelle* dont il n'est qu'une adaptation. *The Dis-Associated Charities*, *The Dual Personality of Slick Dick Nickerson*, *The Passing of Cock-eye Blacklock*, *The Wife of Chino* et *A Memorandum of Sudden Death* sont narrés objectivement, mais la part de l'invention n'y est que trop évidente.

Les romans ne sont pas moins marqués d'invraisemblance, d'exagération, de lyrisme ou de mysticisme. C'est sur un coup du hasard, sur le gros lot de cinq mille dollars gagné par Trina, que repose toute la trame de *Mc Teague*. Mais cet événement est moins exception-

nel que la stupidité du dentiste et que la puérile sentimentalité de l'assassin qui trimbale partout une cage avec son serin. Et n'est-il point merveilleux, cet oiseau qui continue de siffler après trente-six heures de chaleur torride et de privation ? D'autre part, si nous avons peine à croire que Mc Teague, guidé par l'infailible sixième sens, s'aventure seul et sans vivres dans la Vallée de la Mort, nous doutons bien plus que Marcus Schouler, plus intelligent que lui, accomplisse la même folie. L'idylle naïve de Miss Baker et du vieux Grannis est aussi peu commune que l'idylle tragique du couple Zerkow-Maria Macapa. Enfin le dénouement de *Mc Teague*, comme plus tard celui de *l'Octopus*, tend trop à prouver l'existence d'une justice immanente.

La mort de M. Vandover dans une attitude choisie par l'auteur pour produire un effet d'horreur et de surprise, le suicide d'Ida Wade, l'étrange concours de circonstances qui déterminent la maladie vénérienne de Dolly Haight ne sont pas moins extraordinaires.

Moran of the Lady Letty est presque entièrement fictif. L'enlèvement de Wilbur Ross, au port de San Francisco, dans un bateau dont le capitaine est américain et l'équipage chinois ; la découverte du charbonnier en combustion, la mort du père de Moran, l'engloutissement de l'épave et de Kitchell, le déguisement de Moran, la trouvaille de l'ambre gris conquis sur les Chinois, repris par eux et finalement enlevé de haute lutte après le siège du fortin, sont tous incidents communs aux romans d'aventure. Quant au dénouement, qui nous montre Moran assassinée par le chinois Hoang, et le *Bertha Milner* emportée vers la haute mer par un vent mystérieux, inutile d'observer qu'il supprime toute illusion de réalité.

Bliz, composé en grande partie de détails vécus, con-

tient aussi sa part d'imagination. Le piège matrimonial auquel se font prendre naïvement K.D.B. et le capitaine Jack, l'expédient par trop simpliste du télégramme adressé au soi-disant bandit du Luna's Mexican Restaurant, l'histoire du scaphandrier amoureux d'une jeune noyée entrevue au fond de la mer, constituent l'élément le moins solide du roman.

Dans *A Man's Woman*, l'apparition des baleiniers, survenant comme un coup de théâtre après la confidence de Bennet à Ferris, est peut-être moins extraordinaire que le hasard qui appelle l'infirmière au chevet de ses deux amis. La tendance de l'auteur à voir grand et dramatique se trahit bien dans la scène où Lloyd, prenant le pavillon du *Freja*, le pique au centre d'une carte des régions polaires en disant : « C'est là qu'il faut le mettre » (147).

Dans l'*Octopus* notons cette coïncidence : le blé qui lève en même temps que la lumière se fait dans l'âme d'Annixter, et que se réalise le rêve de Vanamee. Notons aussi : l'irruption de Delaney interrompant le bal populaire, le coup de pistolet prodigieux qui désarme le cow-boy, la présence d'Hilma et d'Annixter dans le train de nuit arrêté par Dyke, la fuite mouvementée du mécanicien, le passage des limiers assoiffés de sang, la chevauchée du malheureux traqué par la police, la chasse à l'homme en locomotive, et surtout le sort de S. Behrman qui échappe au revolver et à la bombe pour mourir enseveli dans le blé au fond du *Swanhilda*.

Le *Pit* est plus moyennement vrai ; pourtant, il est rare qu'une jeune fille adresse le même jour un ultimatum à trois prétendants, et peu naturel que deux grands amis comme M. Cressler et Jadwin se combattent sans le savoir. La faillite du grand financier, arrivant juste

à point pour empêcher Laura de fuir avec Corthell, n'est pas moins curieuse.

L'imagination qui invente ou choisit ces épisodes préside aussi à la création des personnages. Norris qui aime les hommes grands et forts a créé des types extraordinaires : Mc Teague, Kitchell, Bennett, Jadwin, Vandover, Vanamee (148). Ses héroïnes, qu'il voit à travers un idéal, ne sont pas moins exagérées. Blix a été peinte par un amoureux. Moran est une

« ...étrange créature, solitaire comme l'océan qu'elle habite, sans sexe, fière, indomptée, splendide dans son indépendance sauvage et primitive. C'est une Bradamante, une Brunhilde mythique, une Walkyrie des légendes » (149).

Trina est une reine dont la beauté fragile est rehaussée par une magnifique chevelure. Lloyd Searight avec sa force et sa volonté masculine est la femme idéale de Norris. Hilma Tree est une sorte de déesse à chevelure de Méduse, belle, charmante au-delà de toute expression (150). Angèle Varian est une créature plus imaginaire que réelle, seule digne de régner sur le paradis non moins imaginaire du Seed Ranch « ce coin de romance et de mystère, ce jardin solitaire de rêves » (151). Jamais Vanamee n'avait vu de beauté aussi étrange, aussi troublante, aussi extraordinaire. Laura Dearborn elle-même est « une héroïne de roman destinée aux grandes crises » (152).

Le poète qui grandit et embellit ces figures incarne souvent en elles une idée ou un penchant. Vandover incarne la mollesse ; Trina, l'avarice ; Mc Teague, la stu-

(148) Voir page 144-145.

(149) Moran of the Lady Letty, p. 260.

(150) Octopus, p. 80, vol. I.

(151) Ibid, p. 144.

(152) Pit, p. 2.

pidité brutale; Zerkow, la cupidité sordide; Marcus Schouler, l'envie; Moran, Blix et Lloyd Searight, la force féminine; Lyman Derrick, la politique; Vanamee, le mysticisme; Behrman, la scélératesse; Jadwin, les affaires; Laura Dearborn, le romanesque et l'éternel féminins; Hilma Tree, sa plus belle création symbolise l'amour. L'amour « était dans ses grands yeux bruns... émanait de ses lèvres entr'ouvertes... vibrait comme la note d'une musique inconnue dans le timbre velouté de sa voix » (153).

Parfois, le symbole domine tout un livre. Dans *Mc Teague*, c'est l'or qui, par le désir qu'il inspire, finit par tout corrompre. L'or est dans le gros lot de cinq mille dollars, dans l'enseigne convoitée par le dentiste, dans l'imagination de Zerkow, dans la folie de Maria Macapa, dans la passion de Trina, dans la mine où Mc Teague retourne après son crime, et dans le gisement qu'il découvre avant la catastrophe.

Dans l'*Octopus* et dans le *Pit*, le symbole est avant tout le blé qui incarne la perpétuité de la vie; c'est aussi, dans l'un, la locomotive, le Seed Ranch, la vision de Vanamee et dans l'autre le Board of Trade Building qui représente la puissance de l'argent.

C'est cette faculté, créatrice de symboles, qui anime toutes choses et s'exprime constamment en images. Pour Norris les machines sont des monstres: la locomotive qui galope d'un horizon à l'autre; le bocard de la mine d'or qui broie des rocs et crache de la boue; la moissonneuse mécanique « armée de dents de fer, broyant et battant le blé encore sur pied, dévorant toujours... avalant toute une moisson, hargneuse et bavant, vautrée au milieu d'un nuage de fine poussière, de vapeur chaude et de fumée âcre » (154). La Bourse est un sphinx silen-

(153) *Octopus*, p. 209, vol. II.

(154) *Octopus*, p. 325, vol. II.

cieux et grave dans sa pose allongée (155). Les montagnes sont des géants en cagoule ou des lions gigantesques qui se dressent le long des rivières après s'y être abreuvés (156). Le phare de la locomotive est un œil de cyclope (157). South Water Street est la bouche de Chicago (158). Les rangées de charrues sont des colonnes d'artillerie ; les laboureurs sont des soldats ; les contre-maîtres, des lieutenants ; Annixter est le général qui surveille et dirige les opérations (159). Souvent les forces collectives sont comparées aux vastes mouvements de la mer : le Pit est un gouffre qui absorbe tous les fleuves que sont les grandes artères de la Cité (160) ; le blé roule ses vagues gigantesques « dans la furie terrifiante du « Maelstrom », dans le spasme chaotique d'une force cosmique... furieusement indigné qu'une pincée de frai humain ose lui résister et le braver » (161).

Habile à reproduire le formidable, Norris n'excelle pas moins que Zola à peindre les mouvements et la vie grouillante des foules. Citons les belles fresques de l'*Octopus* : le bal populaire, la chasse aux lièvres, les scènes de labourage et de battage, la réunion politique au théâtre de Bonneville. Voici la foule rassemblée aux abords de l'Opéra : Autour de Presley

« ...se levaient et s'abaissaient des vagues et des vagues des faces humaines, des centaines de milliers de faces rouges, mugissantes et maussades. Toute tournées dans la même direction, elles s'avançaient lentement et s'entassaient toujours au point de se toucher. Par moment, pour des raisons inexplicables, de grandes houles tumultueuses,

(155) Pit, p. 37, 403.

(156) Mc Teague, p. 322, 329.

(157) Octopus, p. 48, vol. I.

(158) Pit, p. 56-57.

(159) Octopus, p. 122-123, vol. I.

(160) Pit, p. 73.

(161) Ibid., p. 74.

semblables aux vagues de fond d'une marée montante, déferlaient dans la multitude » (162).

Citons aussi dans le *Pit* l'entrée et la sortie du théâtre et les grandes manœuvres financières dont voici une scène :

« ... à la corbeille les offres déclenchées, commencèrent à éclater comme les premiers coups de feu isolés d'une ligne de tirailleurs...

Alors, tout à coup, dominant le brouhaha du parquet, retentit le coup unique et incisif d'un énorme gong. A l'instant, le tumulte se déchaîna. Les bras se jetaient en l'air dans des gestes nerveux et au-dessus de la multitude des têtes, une myriade de mains surgissaient ardentes, les doigts tendus. Toute parole articulée se confondait dans la soudaine explosion, pendant que la houle des boursiers se portait vers le centre; ils s'empoignaient, se poussaient les uns les autres, piétinaient, frappaient du pied, employaient toute leur force à se frayer un passage... » (163).

Cependant le lyrisme parfois s'adoucit; l'image s'humanise ou se revêt de grâce. Ainsi la terre est comparée à une épouse dont le sein attend la semence du blé d'où germera la vie (164). « Après la période de reproduction, délivrée du fruit de ses entrailles, cette mère féconde dort le profond sommeil de l'épuisement » (165). Norris parle de l'océan qui « sur la pointe des pieds marchait vers la terre à petits pas bruisants » (166); il nous montre la lune « haussant l'épaule au-dessus de l'horizon » (67); et la voie lactée flottant dans la nuit « comme un voile d'argent » (168). N'est-ce pas le poète

(162) Octopus, p. 254-5, vol. I.

(163) Pit, p. 91.

(164) Octopus, p. 170, vol. I.

(165) Ibid., p. 44.

(166) Moran of the Lady Letty, p. 262.

(167) Ibid., p. 262.

(168) Octopus, p. 95, vol. II.

qui parle ainsi et n'est-ce pas encore lui qui s'envole dans le pur lyrisme quand il chante le blé, le Seed Ranch, Hilma Tree ou la vision de Vanamee ? Comme Serge Mouret décelait un parfum différent sur chacune des parties du corps d'Albine, Vanamee découvrait aux cheveux d'or d'Angèle Varian un parfum de rose, à ses lèvres, un arôme d'œillet ; à son cou, un parfum de lis ; à ses mains, une odeur d'héliotropes ; à sa robe, une senteur de coquelicots et à ses pieds, un parfum de jacinthes (169).

Epique et lyrique, Norris est aussi mystique. Il pense qu'il y a au ciel et sur la terre plus de choses que n'en rêve la philosophie et il admet « tout un système au-delà de notre compréhension » (170). Il n'est pas un seul roman où il ne fasse allusion à un sixième sens que « sentent en eux ceux qui vivent près de la nature » (171). C'est ce sens mystérieux qui harcèle Mc Teague et le pousse à fuir la justice humaine. C'est cet « inexplicable instinct » (172) qui porte Jadwin aux sommets du triomphe et plus tard l'avertit, mais en vain, de l'imminente catastrophe. Norris ne nie pas le pouvoir de la science, mais il ne rejette et n'attaque aucune religion. Au contraire, il semble avoir gardé une foi mal définie dans la métaphysique traditionnelle. Si le romantique et mystique Vanamee n'est pas son frère, il est tout au moins son interprète.

(169) *Octopus*, p. 136-137, vol. I. 105, vol. II.

(170) *Ibid.*, p. 209, vol. I.

(171) *Ibid.*, p. 209-210, vol. I.

(172) *Pit*, p. 81.

ZOLA ET FRANK NORRIS

LEUR STYLE

Le tempérament épique de Zola se réfléchit naturellement dans son style. Il a prétendu, en savant, n'avoir d'autre souci que celui du vrai. C'est à ce souci que nous devons l'argot de *L'Assommoir* et un très riche répertoire de mots vulgaires, sinon orduriers. Dans ses œuvres critiques, sa langue est simple et si, comme on le lui a reproché, il s'embrouille parfois dans le maniement des abstractions, il reste ordinairement clair. Cette clarté, nous la trouvons aussi dans ses romans, mais la simplicité du savant n'y est que trop souvent absente. Le tempérament reprenant le dessus, l'artiste apparaît qui ne néglige aucun procédé pour enfoncer dans l'esprit du lecteur ses idées et ses images. De ce point de vue, son style s'apparente bien à celui du Victor Hugo de la *Légende des Siècles*. Le grossissement est son secret.

Zola affectionne les épithètes, les substantifs, les verbes, les comparaisons de force. Ses mots favoris sont : puissant, colossal, géant, titan, formidable, vaste, infini, sans bornes, chaos, cloaque, gouffre, abîme, enfer, océan, tonnerre, craquement, effondrement, crever, hurler, foudroyer, rouler, gronder, vautrer, écraser, etc. Citons comme exemple cette description de nature sauvage :

« ...la route s'engageait dans les gorges de la Seille, un défilé étroit entre deux murs géants de roches cuites et dorées par les violents soleils. Des pins avaient poussé dans les fentes ; des panaches d'arbres, à peine gros d'en bas comme des touffes d'herbe, frangeaient les crêtes, pendaient sur le gouffre, et c'était un chaos, un paysage foudroyé, un couloir de l'enfer, avec ses détours tumultueux, ses cou-

lures de terre sanglante glissée de chaque entaille, une solitude désolée que troublait seul le vol des aigles » (173).

Ou ce passage de *L'Argent*:

« A ce moment, la foule tournoyait et criait, comme flagellée par quelque tourment d'enfer; la corbeille aboyait, hurlait, avec des retentissements fêlés de chaudronnerie qu'on brise » (174).

Zola renforce souvent les uns par les autres les adjectifs ou les participes: il nous montre des « arbres titans, foudroyés, renversés dans des poses de lutteurs invaincus, dont les membres épars plantaient à eux seuls une forêt entière » (175), ou des « troncs... dénudés, troués, fendus ainsi que des poitrines » (176). Il entend « un coup de canon, seul formidable, effrayant dans l'absolu silence qui suivit » (177). Il nous montre « les régiments français harassés, paralysés » (178).

Il juxtapose et multiplie aussi les substantifs, allongeant à dessein la phrase pour donner l'impression du mouvement et du tumulte:

« Bientôt, ce fut une course diabolique, un train d'enfer, ce furieux galop, ces hurlements féroces, que le crépitement des balles accompagnait d'un bruit de grêle, en tapant sur tout le métal, les gamelles, les bidons, le cuivre des uniformes et des harnais » (179).

S'ils n'ajoutent rien au sens, les synonymes de la proposition principale donnent au moins un sentiment de progression.

(173) *Le Docteur Pascal*, p. 63-64.

(174) *L'Argent*, p. 331-332.

(175) *La Faute de l'Abbé Mouret*, p. 219.

(176) *La Débâcle*, p. 397.

(177) *Ibid.*, p. 238.

(178) *Ibid.*, p. 128.

(179) *Ibid.*, p. 298.

Parfois, c'est le verbe que Zola multiplie après le même sujet. Il décrit la petite personne de Saccard qui « se gonflait, s'allongeait, devenait énorme » (180), et Catherine, dans la mine du Voreux, qui « suait, hale-tait, craquait des jointures » (181).

Cette même force, nous l'avons vu, se retrouve dans les images et les métaphores. Victor Hugo comparait à des « épis murs, les hauts tambours-majors ». Pour Zola « ces masses profondes d'hommes étaient comme des herbes hautes où chevaux et cavaliers disparaissaient » (182). « Des ondées crevaient sur les arbres, dans une lointaine clameur de fleuve débordé. Des coups de vent roulaient, s'abattaient contre les fenêtres, avec un acharnement de vagues énormes » (183). « Les terres plates s'étalèrent, immenses, pareilles à un océan de mottes brunes, sans la mûture d'un arbre » (184). Il voit le « terri... colossal comme une barricade de géants » (185). A force d'exagération, tantôt l'image devient caricature et nous voyons un général « poussant son cheval sur la selle comme une outre gonflée d'un vent de colère... » (186) ; tantôt elle manque de continuité, et le marché des valeurs, d'abord champ de bataille, est ensuite une machine ; la cheminée d'une usine comparée d'abord à un mât, l'est ensuite à un cierge.

Nous avons vu que pour imposer à l'esprit du lecteur un caractère ou une description, Zola les répète à intervalles plus ou moins rapprochés. Dans une même phrase, il répète aussi les verbes de mouvement, de façon à marquer la fréquence ou la longueur de l'action. « Ça

(180) L'Argent, p. 334.

(181) Germinal, p. 49.

(182) La Débâcle, p. 299-300.

(183) La Faute de l'Abbé Mouret, p. 143.

(184) Germinal, p. 99-100.

(185) Ibid., p. 77.

(186) La Débâcle, p. 347.

passait, ça passait » (187), écrit-il en parlant des trains. A la fin de *La Bête Humaine*, il répète à satiété « la machine dévorante roulait, roulait... La machine roulait, roulait... la machine, libre de toute direction, roulait, roulait toujours » (188). Comme Flore allant au suicide, Salvat fuyant la police « galopait, galopait » (189). Dans *Germinal*, il décrit les mineurs marchant dans une galerie de mine : « un par un, ils allaient, ils allaient toujours » (190). Parlant du puits capable de digérer un peuple « Cela s'emplissait, dit-il, s'emplissait encore » (191). Catherine et Etienne, dont le refuge était inondé, regardaient l'eau « croître toujours, toujours » (192). Ici l'adverbe a remplacé le verbe. Dans *La Débâcle* « on marchait, on marchait toujours » (193). Dans *Fécondité* « le ruissellement du lait coulait, coulait sans cesse » (194).

A ce procédé, dont Norris aussi a abusé, s'en rattache un autre que nous trouvons à la fois chez le maître et chez le disciple : le résumé rétrospectif. Ici, c'est Albine rappelant à Serge les bonheurs passés du Paradou, ou Serge lui-même les revivant par la pensée. Là, c'est Maurice Levasseur résumant les incidents d'une journée ou d'une phase de la guerre. Ailleurs, c'est Etienne Lantier, le docteur Pascal, Pierre ou Luc Froment. Dans *Fécondité*, le procédé est plus fréquent encore, et souvent nous voyons récapitulée, à la fin d'un chapitre, une scène ou même toute une époque de la vie de Mathieu Froment.

(187) *La Bête Humaine*, p. 48.

(188) *Ibid.*, p. 369-370.

(189) *Paris*, p. 299.

(190) *Germinal*, p. 41.

(191) *Ibid.*, p. 34.

(192) *Ibid.*, p. 524.

(193) *La Débâcle*, p. 128.

(194) *Fécondité*, p. 306.

Il est une figure de style que Zola a laissée à son disciple en Amérique. C'est la personnification. Il personifie bien certains objets concrets (la Lison, le Voreux). Il parle aussi de la Cité Future, de la Famille, de la Nation et va même jusqu'à écrire « Science » avec une majuscule. Mais, dans ses romans, il reste conscient de sa responsabilité de chef d'école positiviste. Au fond, il ne manque que d'un peu de courage ou d'un peu de faiblesse, car nous ne le sentons que trop souvent porté à personnifier la vie, l'amour, le travail, la vérité, la justice, la fécondité, etc. Tous les poètes épiques ont leur mythologie. Victor Hugo a eu la sienne, Zola aussi, mais il s'est bien gardé de l'afficher.

Le style de Norris reproduit bien souvent celui de Zola ; s'il en accuse les défauts, n'oublions pas que le disciple n'atteignit pas la maturité. « Comme Peter Pan, dit un critique, Frank Norris était un enfant prodige qui ne grandit jamais » (195). Cette comparaison, qui définit l'homme, caractérise en même temps son style. Il a de la jeunesse les qualités et les défauts : l'exubérance et la vitalité, l'insouciance et l'indiscipline. Son œuvre fait penser à une riche forêt où règnent le désordre et la confusion. Il a lui-même exprimé son dédain de la forme ; l'art travaillé lui importait peu, ce qu'il voulait avant tout, c'était faire vivant.

« Je déteste le beau style, écrivait-il, la rhétorique, l'anglais élégant. Blague que tout cela ! Racontez votre affaire et que le style aille au diable. Nous ne voulons pas de littérature ; ce que nous voulons, c'est la vie » (196).

Dans un essai où il distingue le conteur du roman-

(195) Marcossou, *Adventures in Interviewing*, p. 240.

(196) Marcossou, *Adventures in Interviewing*, p. 235.

cier « tout enfant est un conteur né » (197), dit-il. Imaginatif et concret. Norris conte facilement, mais ces qualités peuvent être des défauts quand il s'agit de manier l'idée abstraite. Dans *Salt and Sincerity*, il déclarait que « les choses qui durent sont celles que l'on comprend, celles qui sont à la portée des esprits simples, du peuple ordinaire et même des petits enfants » (198). Ses articles nous offrent des idées souvent très justes mais il est incapable de les exprimer simplement. Il les enferme dans une multitude de comparaisons, de métaphores, de réminiscences classiques, d'exemples empruntés à la Bible et à l'histoire. Quand on les compare à ceux de Zola ou de Maupassant, on est étonné de trouver ce style allégorique, ampoulé, filandreux et le ton didactique des *Essais* de Bacon. Au lieu de garder le pas avec la pensée, son esprit ne court que trop souvent après l'image. Ses essais sont bien moins d'un naturaliste que d'un auteur qui oublie de rester simple et clair :

Dans *Mechanics of Fiction* qui n'est que le délayage de quelques idées de la Préface de *Pierre et Jean*, Norris commence par nous avertir que nous abordons un sujet délicat. Puis vient une comparaison aussi inattendue qu'inutile :

« Si nous l'abordons trop savamment, nous ferons comme les quarante mille soldats du roi de France, qui marchaient terribles et bannières au vent vers le sommet d'une colline, pour le piètre résultat d'y arriver... » (199).

Dans ce même article, pour nous expliquer ce qu'est le dénouement, il le compare à une cheville où s'accroche la trame, à un noyau, au relâchement des freins.

(197) *Essays on Authorship*, p. 30.

(198) *Ibid.*, p. 211.

(199) *Ibid.*, p. 113.

Puis, au lieu de nous dire tout simplement que la catastrophe doit être préparée par une série d'incidents et d'épisodes logiquement reliés entre eux, il entame une longue explication où il compare la composition du roman à de grandes manœuvres militaires.

Cette ampleur et cette force des images trouvent bien mieux leur place dans le roman. C'est là qu'il excelle et que son tempérament communique plus heureusement à son style ses deux grandes qualités : sa vitalité et sa jeunesse.

Comme Zola, Norris a souvent recours aux termes de force. Les mots : huge, monstrous, vast, brutal, primordial, primeval, resistless, formidable, gigantic, chaotic, stupendous, beyond word, beyond control, merciless, pitiless, enormous, colossal, titanic, barbaric, heroic, homeric, nirvanic, cyclopean, babel, earthquake, vortex, whirlpool, thunder, world-force, turmoil, throe, tidal wave, roaring, spewing, crushing, wallowing, gloating sont répandus à profusion dans ses livres. Voici quelques exemples bien caractéristiques de cette énergie commune à Hugo et à Zola : Bennett était

« ...face à face avec la force primitive et titanique d'un monde chaotique, avec la force tranquille et formidable d'une nature impitoyable qui attendait avec calme et silence de se refermer sur lui pour l'écraser » (200).

Mc Teague, après son crime, retourne à la mine d'or.

« Les montagnes tranquilles et colossales le reçurent comme un enfant prodigue. Il cédait à leur influence, à leur immensité, à leur puissance énorme, rude et aveugle ; elles se réfléchissaient dans sa propre nature, elle-même formidable, forte, brutale dans sa simplicité » (201).

Pour imposer l'idée ou l'image, Norris multiplie et

(200) *A Man's Woman*, p. 5.

(201) *Mc Teague*, p. 329.

juxtapose les adjectifs qui allongent la phrase et l'harmonisent avec la pensée. Ainsi :

« Aveugles, haletants, broyés, saignants, rendus, hommes et chiens, tous animaux, les membres de l'expédition reprirent leur dur chemin » (202).

Mais l'accumulation d'adjectifs est parfois une manie qui n'ajoute rien au sens et ressemble trop à une énumération de synonymes. Par exemple, nous voyons Moran « brutale, impitoyable, sauvage et indomptable » (203). S. Behrman « invariably placid, unruffled, never losing his temper, serene, unassailable, enthroned » (204) ; et le blé « untouched, unassailable, undefiled » (205).

Norris emploie fréquemment l'adjectif ou l'adverbe triple. Il montre des milliers de visages « rouges, menaçants, maussades » (206) ; une masse d'hommes « innombrable, houleuse, gigantesque » (207) ; la nature « sauvage », morose et superbement indifférente à l'homme » (208). Il parle des pionniers du Far West comme d'un peuple « hardi, brave et passionné » (209). La gueule énorme de la moissonneuse avale d'un appétit « insatiable, vorace et effréné » (210). Le blé arrondit les sacs et en fait des masses « luisantes, lourdes, et pleines » (211). Dans une page de *Mc Teague* nous trouvons Trina « franche, candide, ouverte » (212), avec sa chevelure « lourde, abondante et odorante » (212), et son menton

(202) *A Man's Woman*, p. 19.

(203) *Moran of the Lady Letty*, p. 276.

(204) *Octopus*, p. 204, vol. I.

(205) *Ibid.*, p. 360, vol. II.

(206) *Ibid.*, p. 255, vol. II.

(207) *Ibid.*, p. 255, vol. II.

(208) *Mc Teague*, p. 322.

(209) *Octopus*, p. 7, vol. I.

(210) *Ibid.*, p. 325, vol. II.

(211) *Ibid.*, p. 326, vol. II.

(212) *Mc Teague*, p. 20.

qui lui donne un air « innocent, confiant, presque enfantin » (212). Le romancier inexpérimenté qui ne sait pas préparer la catastrophe finale échoue « infailliblement, irrémédiablement, ignominieusement » (213).

Le même Norris qui déclarait dans un article que le substantif doit se suffire à lui-même, n'a que trop souvent recours à l'adjectif pour réaliser ses tours de force. Le passage suivant marque bien cette habitude contraire à ses principes : Mc Teague

« ...passed his nights thus in the midst of the play of « crude » and « simple » forces the « powerful » attacks of the Burly drills ; the « great » exertions of bared, bent backs overlaid with muscle ; the « brusque », « resistless » expansion of dynamite ; and the « silent », « vast », « Titanic » force « mysterious » and « slow », that cracked the timbers supporting the roof of the tunnel... » (214).

Cet abus de l'adjectif n'est pas moins fréquent dans les derniers romans, par exemple dans l'*Octopus* où nous lisons :

« There, under the sun and under the « speckless » sheen of the sky, the wooing of the Titan began, the « vast primal » passion, the two world-forces, the « elemental » Male and Female, locked in a « colossal » embrace, at grapples in the throes of an « infinite » desire, at once « terrible » and « divine », knowing no law, « untamed, sauvage, natural, sublime » (215).

Ce n'est pas seulement l'adjectif, mais aussi le substantif, que Norris juxtapose pour l'effet. Parfois, il le place dans un ordre de gradation assez heureux, comme dans ce passage où, néanmoins, l'artifice est évident : « the swing, the leap, the rush, and gallop, the exube-

(213) *Essays on Authorship*, p. 116.

(214) *Mc Teague*, p. 328-9.

(215) *Octopus*, p. 125-126.

rant, strong life of the great, uncharted world of Romance » (216). Mais souvent il ne fait qu'aligner les synonymes. Il appelle la terre « the nourisher of nations, the feeder of an entire world » (217) ; la locomotive « leviathan, with tentacles of steel clutching into the soil, the soulless Force, the iron-hearted Power, the monster, the Colossus, the Octopus » (218). Le bocard de la mine d'or est « un animal sauvage, un dragon légendaire, une bête fabuleuse » (219). Bennet « n'était plus un homme, c'était un géant, un ogre, un colossal Jotun, lançant des blocs de glace, menant une lutte ineffable » (220). Comme l'indiquent ces exemples, Norris aime aussi à entasser les métaphores les unes sur les autres. Quand la force des mots s'harmonise avec celle des images, il obtient de puissants effets comme dans cette peinture :

« Outside the unleashed wind yelled incessantly, like a Sabbath of witches, and spun about the pitiful shelter and went rioting past, leaping and somersaulting from rock to rock, tossing handfuls of dry, dust-like snow into the air; folly-stricken, insensate, an enormous, mad monster gambling there in some hideous dance of death, capricious, headstrong, pitiless as a famished wolf » (221).

Parfois l'exagération l'emporte, il force l'image et viole la logique. Pour lui, le silence est une main titannique qui étouffe tous les bruits (222) ; la Bourse est un champ de bataille (223), puis une tempête avec ses tonnerres, ses tourbillons, ses raz de marée (224) ; la mois-

(216) Blix, p. 123.

(217) Octopus, p. 44, vol. I.

(218) Ibid., p. 48.

(219) Mc Teague, p. 323.

(220) A Man's Woman, p. 24.

(221) Ibid., p. 32.

(222) Mc Teague, p. 349.

(223) Pit, p. 356.

(224) Ibid., p. 357.

sonneuse mécanique est un monstre apocalyptique qui devient un hippopotame et ensuite un dinosaurien (225) ; le train est tantôt un monstre aux sabots de fer, tantôt une pieuvre (226).

Nous avons vu que Norris répétait certains traits physiques ou moraux de ses personnages. Il répète aussi les mêmes expressions et les mêmes phrases. Nous trouvons souvent : *elemental force, basic energy, world force, blood brother of the earthquake, and the glacier, nourisher of nations, fine moral rigor* ; ou ce groupe d'adjectifs : *contented unassailable, enthroned* ; ou encore cette phrase : « C'était le grondement incessant et sourd qui se dégage des vastes ensembles, de l'océan, des cités, des forêts, des armées endormies » (227).

Pour marquer la volonté, la persévérance, la continuité dans le mouvement et dans l'espace, il répète aussi un même mot dans une phrase. Ainsi « le vent emportait Moran, la pressait, l'emportait rapidement, rapidement vers le grand sein palpitant de la mer » (228). Bennet voyait devant lui de « la neige, de la glace et des rocs, des rocs, de la glace et de la neige » (229). De tous côtés s'étendait la désolation, « de la glace, de la glace, de la glace, des champs et des banquises de glace » (230). Les membres de l'expédition, après leurs repas, ne faisaient que dormir. « Dormir » est répété huit fois dans le même paragraphe (231). Après son crime, Mc Teague sent l'aiguillon qui le fait « se hâter, se hâter, se hâter » (232). C'était « l'Espoir, l'Espoir qui chantait » (233),

(225) *Octopus*, p. 325, vol. II.

(226) *Ibid.*, p. 48, vol. I.

(227) Mc Teague, p. 329 ; *Vandover and the Brute*, p. 199.

(228) Moran of the Lady Letty, p. 326.

(229) *A Man's Woman*, p. 33.

(230) *Ibid.*, p. 4.

(231) *Ibid.*, p. 18-19.

(232) Mc Teague, p. 326.

(233) *Blix*, p. 171.

appelant Blix et Condyl. « La constante abnégation, le renoncement, la patience, souffrent, souffrent, souffrent » (234). Annixter et Harrian restent dans la chambre de ce dernier, au milieu de la fumée de tabac, « causant, causant » (235). Mme Hooven « avait faim, avait faim » (236). Elle et sa petite fille devaient « marcher, marcher, marcher » (237). Dans le *Pit*, le blé « montait, montait » (238). La race sortie des marais de la Fraise est une race « conquérante, conquérante, conquérante » (239). Citons enfin cette répétition plus artistique : « a hollow note boomed out, boomed, swelled and grew rapidly to a roar » (240).

Comme Zola, Norris aime aussi à faire un retour sur le passé. Wilbur Ross, au moment où Moran est emportée vers la haute mer, se rappelle les péripéties de sa croisière (241). Blix et Condyl évoquent les heures et les lieux où s'est promenée leur idylle (242). Lloyd Seairight revoit les phases par lesquelles est passé son amour, et Bennet retrace les épisodes de son expédition (243). Ici, c'est Laura Dearborn qui compare les hommes qui l'ont aimée (244) ; là, c'est Presley qui résume les événements d'une journée et la catastrophe de l'*Octopus* (245).

Un autre procédé auquel Norris a recours, et dont il

(234) *A Man's Woman*, p. 209.

(235) *Octopus*, p. 115, vol. I.

(236) *Ibid.*, p. 315, vol. II.

(237) *Ibid.*, p. 304, vol. II.

(238) *Pit*, p. 357.

(239) *Collected Writings*, p. 273.

(240) *Moran of the Lady Letty*, p. 222

(241) *Ibid.*, p. 318.

(242) Blix, p. 173.

(243) *A Man's Woman*, p. 219-220.

(244) *Pit*, p. 339-341.

(245) *Octopus*, p. 45, 202-203, vol. I. 248-249, 359, vol.

abuse, est la personnification d'objets communs ou d'abstractions. Il personnifie le Blé, le Peuple, la Terre, la Cité, le Chemin de Fer, la Crainte, la Mort, la Vie, l'Amour, l'Ennemi, le Devoir, la Volonté, l'Envie, etc.

Nous ne saurions noter ces différents procédés sans parler aussi de l'influence française que Norris reflète dans son style. Cette influence est reconnaissable aux nombreux souvenirs qu'il est heureux d'étaler. Il avait lu Victor Hugo, Lamartine, Daudet dont il cite *Tartarin de Tarascon* et dont il répète le fameux « ils » dans *Mc Teague*. Il mentionne *Li Quatre Fils Aymons* et le *Roman de la Rose*. Il cite textuellement le début du songe d'Athalie, et, en l'altérant, ce vers de *Phèdre* : « Vénus toute entière attachée à sa proie » (47).

Certains de ses contes portent un titre français : *Le Jongleur de Taillebois*, *Le Miracle Joyeux*, *Fantaisie Printanière* ; d'autres, comme *The Finding of Lieutenant Outhwaite*, *That Animal of Buldy Jones*, et *Buldy Jones, Chef de Claque*, sont plus particulièrement bilingues. C'est un passage de la *Chronique de Clotayre* par Geoffroi Rudel, qui sert d'épigraphe au poème *Brunhilde*. C'est en français que sont données la plupart des répliques d'opéra.

Norris adopte aussi certaines constructions purement françaises. Souvent l'adjectif, au lieu de précéder le substantif, le suit comme en français. Ainsi, Blix était « a good sweet natural, healthy minded, healthy bodied girl, honest, strong, self-reliant and good-tempered » (248). La chute du blé dans la cale du *Swanhilda* produisait « a prolonged roar, persistent, steady, inevita-

(246) *Mc Teague*, p. 362.

(247) *Pit*, p. 387.

(248) *Blix*, p. 4.

ble » (249). Le repas des laboureurs était « a primitive feasting, barbaric, homeric » (250).

Les gallicismes ne sont pas rares dans son œuvre, et nous trouvons : *donner un coup d'épaule*; *return to our muttons*; *ventre à terre*; *faute de mieux*; *comme si comme ça*; *bien entendu*. Quelques-uns de ses personnages s'expriment en français. « Elle est vraiment superbe » (251), remarque M. Gerald; et Mme Cedarquist, s'écrie : « Tiens nous voici ! » (252).

Beaucoup d'expressions empruntées au français : *flair*, *finesse*, *roulade*, *protégé*, *bourgeois*, *nuance*, *en masse*, *coup*, *chef-d'œuvre*, *résumé*, *fin de siècle*, sont maintenant d'un usage courant. Mais d'autres comme : *chemin de la croix*, *châtelaine*, *camaraderie*, *en voiture*, *en échelon*, *esquisse*, *vertu*, *fin gourmet*, *armoire*, *malle*, *empressement*, *faroucherie*, *mise en scène*, *insouciant*, *bonne femme*, *précieuse*, *réclames*, *vraisemblance*, *gens d'armes*, *manque*, *gasconnades*, *rodomontades*, *secrétaire*, *littérateur*, *s'afficher*, *agent de change*, *point de départ*, *saltimbanque*, *succès d'estime*, sont d'un usage plus particulier et plus savant.

Cet étalage d'érudition et les procédés de style observés plus haut prouvent que Norris ne dédaignait pas l'effet et manquait parfois de cette belle simplicité qu'il recommande à l'écrivain.

(249) Octopus, p. 355, vol. II.

(250) Octopus, p. 127, vol. I.

(251) Pit, p. 124.

(252) Octopus, p. 299, vol. II.

CHAPITRE V

L'INFLUENCE DE ZOLA DANS LES ŒUVRES DE FRANK NORRIS

Après avoir montré l'influence générale de Zola sur Norris, nous nous proposons, pour conclure notre étude, d'établir les rapports étroits et particuliers qui existent entre eux. Nous relèverons dans les œuvres du disciple, dans ses contes et dans ses romans, ce qui nous semble constituer envers le maître une dette plus spéciale et plus directe.

Les Contes

Pour ses contes Norris puisa aux sources les plus diverses, et, bien que Kipling et Maupassant aient été dans ce genre de fiction, ses principaux maîtres, nous croyons pouvoir affirmer que la marque de Zola y est aussi manifeste :

The Son of the Sheik est naturaliste en ce qu'il vérifie l'influence de l'hérédité sous la pression du milieu et des circonstances. Bab Azzoun, né à Tlemcen de parents kabyles (son père était cheik) avait été transplanté et éduqué en France. Après une jeunesse mouvementée, il s'était engagé dans les Chasseurs d'Afrique. Au moment où son régiment va livrer bataille aux Kabyles, il entend le cri de guerre de son ancienne tribu. « Des souvenirs longtemps assoupis se réveillaient en Bab Azzoun. Maintenant qu'il les considérait, il n'était plus le boulevardier cynique et froid du matin... Le vernis des longues années de culture et d'éducation tomba soudain comme un vêtement » (1).

(1) *The Third Circle. A Deal in Wheat and Other Stories*, p. 74.

Le Jongleur de Taillebois est un conte romantique mais les descriptions et la notation des odeurs rappellent la méthode du romancier français ; en outre, les premières pages qui décrivent le meurtre d'Yérès et la soif de sang d'Amelot indiquent que Norris avait présents à l'esprit certains passages de *La Bête Humaine*.

Lauth, qui est aussi fictif que le conte précédent, est cependant naturaliste par les idées métaphysiques et évolutionnistes qui lui servent de thème. La première partie qui rappelle le siège de Notre-Dame par les truands contient ce passage où se reconnaît l'inspiration de Zola : « Soudain la brûlante ardeur d'une soif de sang pénétra le corps et l'esprit de Lauth. A la vue du sang versé par ses propres mains, la sauvagerie animale qui dort au fond de tout être humain se réveilla en lui. Maintenant plus de scrupule, plus de merci. Il était capable de tuer. En un clin d'œil, l'homme de haute culture dont le front avait pâli dans l'étude des sciences et des questions abstruses de la philosophie était retombé au niveau sauvage de ses ancêtres celtes » (2).

Zola avait déjà montré deux de ses héros, Etienne et Jacques Lantier, en proie à cette sauvagerie animale qui s'empare de Lauth. Après avoir tué Chaval, « Etienne le regardait. C'était donc fait, il avait tué. Confusément, toutes ses luttes lui revenaient à la mémoire, cet inutile combat contre le poison qui dormait dans ses muscles, l'alcool lentement accumulé de sa race. Pourtant, il n'était ivre que de faim, l'ivresse lointaine des parents avait suffi. Ses cheveux se dressaient devant l'horreur de ce meurtre, et malgré la révolte de son éducation, une allégresse faisait battre son

(2) Collected Writings, p. 119. Lauth.

cœur, la joie animale d'un appétit enfin satisfait. Il eut ensuite un orgueil, l'orgueil du plus fort » (3).

Thoroughbred, A Defense of the Flag, Little Dramas of the Curbstone et *Reversion to Type* tendent à vérifier la théorie de l'hérédité. Les cinq esquisses réunies sous le titre de *A Man Proposes* évoquent celles de Zola intitulées *Comment on se marie* (4). *Fantaisie Printanière*, épisode détaché de *Mc Teague*, ressemble trop, comme nous le verrons, à un passage de *Nana* (5). *The End of the Beginning* est zolaesque dans ses descriptions, et *A Case for Lombroso* s'inspire visiblement de la théorie du milieu.

L'influence de Zola nous paraît aussi évidente dans *A Deal in Wheat*, où Norris a voulu démontrer les funestes effets de la spéculation qui « ruine ou bien le fermier ou bien l'ouvrier ». Entre le producteur et le consommateur se dresse l'agioteur qui, sans même avoir vu le blé, arrive, par ses manœuvres, à contrôler la nourriture de nations entières. La nouvelle n'est en somme que l'illustration de cette idée exprimée dans *La Terre* : « Si le paysan vend bien son blé, l'ouvrier meurt de faim ; si l'ouvrier mange, c'est le paysan qui crève » (6).

Moran of the Lady Letty et a Man's Woman

Blix est une sorte de *Page d'Amour* où l'influence de Zola est plus générale que directe. Mais *Moran of the Lady Letty* est un roman pénétré d'idées naturalistes, où le milieu et le tempérament jouent un rôle important. Le civilisé qu'est Wilbur Ross, placé dans un milieu et dans des circonstances favorables, redevient le

(3) *Germinal*, p. 523.

(4) Zola, Emile. Contes et Nouvelles, Tome 2.

(5) Voir page

(6) *La Terre*, p. 150.

primitif qui se trouve en tout homme. Comme Jacques Lantier, dans *La Bête Humaine*, il sent revivre en lui la brute à la vue du sang qu'il a versé. Après avoir tué la femme qu'il aimait, le héros de Zola s'étonnait. « Il entendait un reniflement de bête, grognement de sanglier, rugissement de lion ; et il se tranquillisa, c'était lui qui soufflait. Enfin, enfin ! il s'était donc contenté, il avait tué ! Oui, il avait fait ça. Une joie effrénée, une jouissance énorme le soulevait, dans la pleine satisfaction de l'éternel désir. Il en éprouvait une surprise d'orgueil, un grandissement de sa souveraineté de mâle » (7). De même, le héros de Norris après le combat dont il est sorti vainqueur, n'avait jamais éprouvé d'exaltation aussi sauvage que celle qui le pénétrait à cette heure. « De savoir qu'il pouvait tuer le remplissait d'un sentiment de puissance vraiment royale. Il se sentait physiquement grandi. C'était la joie de la brute, l'horrible plaisir de tuer, c'était l'animal revivant dans la race, la bête humaine soudain réveillée, plus forte que tous les instincts et que toutes les traditions créées par des siècles de civilisation » (8).

Zola a peut-être fourni à Norris le modèle de la lutte que se livrent Wilbur Ross et Moran. Dans *La Bête Humaine*, c'est Jacques Lantier et Flore que nous voyons aux prises. « Il l'avait saisie d'une étreinte brutale, et il écrasait sa bouche sur la sienne. Elle eut un léger cri, une plainte plutôt, si profonde, si douce, où éclatait l'aveu de sa tendresse longtemps cachée. Mais elle luttait toujours, se refusait quand même, par un instinct de combat. Elle le souhaitait et elle se disputait à lui, avec le besoin d'être conquise. Sans parole, poitrine contre poitrine, tous deux s'essoufflaient à qui renver-

(7) *La Bête Humaine*, p. 335.

(8) *Moran of the Lady Letty*, p. 286.

serait l'autre. Un instant, elle sembla devoir être la plus forte, elle l'aurait peut-être jeté sous elle, tant il s'énervait, s'il ne l'avait pas empoignée à la gorge... » (9).

Au lieu de faire attaquer la femme par l'homme, Norris nous montre Moran, égarée dans le combat contre les Chinois, se tromper d'ennemi et livrer à Wilbur Russ une lutte qui s'achève comme le corps à corps décrit par Zola. Moran « ne voyait et ne reconnaissait ni ami ni ennemi. Elle était sourde à la raison. Elle frappait à tour de bras » (10). Deux fois elle fit plier Wilbur, mais elle dut plier à son tour. Elle aussi éprouva de la joie à se sentir plus faible. « Vous êtes plus fort que je ne pensais », dit-elle à Wilbur en souriant. Mais différente de l'héroïne de Zola, c'est quand elle est enfin debout qu'elle devient femme et avoue : « Vous m'avez vaincue et, vous savez, c'est pour cela que je vous aime » (11). Ainsi les héros de Norris sont aussi des brutes, mais son invincible puritanisme n'en fait que trop souvent des brutes conventionnelles.

La marque de Zola est encore évidente dans *A Man's Woman*, où la brute humaine et le milieu (réduit à l'ambiance d'une femme) jouent un rôle prépondérant. Elle se retrouve aussi dans les descriptions où Norris fait appel à la méthode documentaire et dans celles où dominent le brutal et le sordide. Enfin elle se reconnaît au style et à certains tours de pensée : dans *La Bête Humaine*, Zola faisait ouvrir devant Jacques Lantier « la porte d'épouvante sur ce gouffre noir du sexe » (12). Dans *A Man's Woman*, Norris fait plonger le regard de

(9) *La Bête Humaine*, p. 54.

(10) *Moran of the Lady Letty*, p. 287.

(11) *Moran of the Lady Letty*, p. 289.

(12) *La Bête Humaine*, p. 334.

Lloyd Searight dans « le gouffre noir et mystérieux du sexe » (13).

Certains de ces rapprochements ne sont peut-être que des coïncidences, mais les réminiscences et les emprunts que nous relevons dans les autres romans attestent irrévocablement la dette du disciple envers le maître.

Mc Teague

Norris a pu emprunter à Flaubert quelques-uns des personnages de *Mc Teague* et des détails qui, ne fussent-ils que des coïncidences, n'en mériteraient pas moins notre attention. Il est aisé de reconnaître dans le dentiste une image agrandie du docteur Charles Bovary, et dans l'aide-vétérinaire Marcus Schouler quelques traits du pharmacien Homais. Comme *Madame Bovary*, le roman de Norris commence par une peinture où s'accuse l'imbécillité du héros. Comme pour son prototype, c'est un accident qui met Mc Teague en rapport avec la femme qui joue dans sa vie un rôle si décisif. Norris, comme Flaubert, souligne l'empirisme de son « horse-doctor ». Charles Bovary « saignait les gens largement comme des chevaux et avait pour l'extraction des dents une poigne d'enfer » (14). Mc Teague « se dispensait souvent du forceps et arrachait une dent rebelle avec le pouce et l'index » (15). Comme Bovary qui « pour se tenir au courant », prenait la *Ruche médicale*, Mc Teague au temps heureux de son ménage, lisait le journal et s'abonnait à une revue dentaire. Le traité d'odontologie qu'il ne consulte pas rappelle les tomes du *Dictionnaire des sciences médicales* que Bovary n'avait pas coupés. Dans le cabinet de l'un et dans le salon de l'autre, nous trou-

(13) *A Man's Woman*, p. 120.

(14) *Madame Bovary*, p. 85.

(15) *Mc Teague*, p. 3.

vons trois chaises, une petite bibliothèque; chez Mc Teague, une odeur de literie et de créosote; chez Bovary « l'odeur des roux », qui « pénétrait à travers la muraille » (16). Notons enfin une certaine analogie des motifs qui déterminent les catastrophes: c'est une question d'argent qui pousse Emma Bovary au suicide et Mc Teague au crime.

Si Norris doit à Flaubert ces détails et peut-être à Thomas Hardy celui de la photographie sauvée de la débâcle (17), il a emprunté davantage à Zola. En effet les Mc Teague reproduisent assez bien les Coupeau de *L'Assommoir*. Comme eux, ils passent à peu près par les mêmes étapes de dégradation matérielle et morale. Notre dentiste subit, comme Coupeau, la loi inéluctable d'une hérédité de vice. Il porte en lui les tares de centaines de générations, et Trina, pas plus que Gervaise, n'échappe pas à cette terrible fatalité, un ancêtre du seizième siècle lui ayant transmis les germes de cette avare sordide qui dégénère en folie.

Comme le zingueur de *L'Assommoir*, Mc Teague d'abord est sobre et avoue ne pas aimer le whiskey, qui lui fait mal. Comme Coupeau avant sa chute, il travaille et prospère. Comme lui aussi, une fois tombé, il roule toujours plus bas. Tous deux sont déterminés en grande partie par leur femme. Gervaise plus forte aurait pu imprimer à Coupeau une bonne direction; Trina moins avare aurait pu garder Mc Teague et continuer le bon travail des premiers temps. Le départ de Lantier permet à Gervaise et à Coupeau de se marier, comme le désistement de Marcus Schouler permet à Mc Teague d'épouser Trina. Plus tard, celle-ci ne tombera pas au

(16) *Madame Bovary*, p. 44.

(17) Ce détail se trouve dans « *Jude the Obscure* » que Norris avait pu lire en 1894 dans le *Harper's Magazine*.

pouvoir de Schouler comme Gervaise à celui de Lantier (il n'y a pas d'adultère dans les romans de Norris), mais c'est elle qui le réconcilie avec Mc Teague et l'invite au pique-nique qui finit par une rixe.

Comme pour les Coupeau, c'est un hasard qui détermine et prépare la catastrophe des Mc Teague. A l'accident qui, pendant des mois, condamne le zingueur à l'inertie, correspond la dénonciation qui fait perdre à Mc Teague sa situation et ses bonnes habitudes.

Ce n'est peut-être pas dans la rivalité de Lantier et de Coupeau que Norris a trouvé un exemple de la lutte qui met aux prises Mc Teague et l'aide-vétérinaire Marcus Schouler. Par sa délicate beauté et par la haine qu'elle crée involontairement entre Marcus Schouler et Mc Teague, Trina ressemble assez à Catherine Maheu, l'objet des disputes de Chaval et d'Etienne Lantier (*Germinal*). Comme Trina, l'héroïne de Zola subit la loi du plus brutal. Mais ce n'est pas sans d'abord résister, et quand Chaval veut la prendre,

« — Oh ! non, oh ! non, murmure-t-elle, je t'en prie, laisse-moi !

« La peur du mâle l'affolait, cette peur qui raidit les muscles dans un instinct de défense, même lorsque les filles veulent bien, et qu'elles sentent l'approche conquérante de l'homme » (18).

A son refus comparons celui que Trina oppose à la demande de Mc Teague :

« — Non, non, s'écria-t-elle, refusant sans savoir pourquoi, saisie d'une peur soudaine, de cette peur instinctive qui s'empare de la femme à l'approche du mâle » (19).

La scène de cabaret où Mc Teague, pris en traître,

(18) *Germinal*, p. 139.

(19) Mc Teague, p. 28, 154.

échappe au couteau de Marcus Schouler, a pu être inspirée par celle qui a lieu chez Rasseneur entre Etienne Lantier et Chaval; mais la lutte qui a lieu au parc Schuetzen apparaît comme une réplique du duel au fleau qui a lieu entre Jean Macquart et Buteau dans *La Terre*. Comme Buteau, Schouler attaque traîtreusement son rival et a, comme lui, le bras cassé.

La description de Polk Street et le défilé des ouvriers sous la fenêtre du dentiste ne sont pas sans analogie avec les premières pages de *L'Assommoir*. De même, le repas de noces de Mc Teague rappelle celui de la fête de Gervaise. De part et d'autre figure une oie rôtie gigantesque.

« Tout d'abord, écrit Norris, on parla peu... l'air était lourd de l'odeur de cuisine... Les hommes gorgés de nourriture avaient déboutonné leur gilet... M. Sieppe s'essuyait la figure avec sa serviette... » (20).

Dans *L'Assommoir*

« ...on causait peu, on se tenait bien, on faisait des politesses. ...Les hommes déboutonnaient leur gilet, les dames s'essuyaient la figure avec leur serviette... on étouffait dans l'odeur forte qui montait » (21).

De part et d'autre, le dîner se prolonge jusqu'au soir et les lampes s'allument. Pour les invités de *L'Assommoir* chaque bouteille vide est une négresse qui a la gueule cassée. Leur « tas... grandissait, un cimetière de bouteilles sur lequel on poussait les ordures de la nappe » (22). Pour Norris, les bouteilles vides sont des soldats morts, et leur rangée s'alignait sur la nappe. La table présentait l'aspect d'un champ de bataille aban-

(20) Ibid., p. 146-147.

(21) *L'Assommoir*, p. 218-219.

(22) Ibid., p. 223.

donné (23). Le « *Nearer, my God, to Thee* », que reprennent en chœur les invités de Mc Teague, correspond à « *L'enfant du bon Dieu* » chanté par Mme Lerat dont la voix pleurarde rappelle la voix de fausset de Coelina.

Le rêve d'or de Maria Macapa est une réplique du dada de Sidonie Macquart (*La Curee*). Celle-ci battait

« à toute heure le pavé de Paris, ayant dans son panier légendaire les marchandises les plus équivoques, vendant de tout, rêvant de milliards. ...Elle avait aussi des grandes affaires, des affaires qu'elle pouvait avouer tout haut, et dont elle rabattait les oreilles des gens qui l'approchaient : un long procès qu'une famille noble ruinée l'avait ohargée de suivre, et une dette contractée par l'Angleterre vis-à-vis de la France, du temps des Stuarts, et dont le chiffre, avec les intérêts composés, montait à près de trois milliards » (24).

Maria Macapa aussi faisait un commerce plus ou moins avouable. Elle ramassait ou même volait les vieilleries du quartier. Son imagination de folle lui montrait, non pas des milliards, mais un service d'or qui aurait appartenu à sa famille « plus de cent pièces et toutes en or... rien que de l'or, de l'or, des tas d'or » (25).

Quant à la cupidité morbide de Zerkow, Zola en avait fourni un exemple dans *La Bête Humaine*. Le vieux Misard empoisonne tante Phasie, croyant par là s'emparer de ses mille francs. Misard, avec une pioche, fouillait « le sol battu de la cuisine : il s'enrageait à la recherche du magot, il aurait éventré la maison (26). De même le brocanteur de *Mc Teague*, hanté par la vision de l'or se lève la nuit pour fouiller la terre et finit par égorger sa femme.

(23) Mc Teague, p. 149.

(24) La Curee, p. 64-65.

(25) Mc Teague, p. 40-41.

(26) La Bête Humaine, p. 285.

La scène, où Maria et Trina comparent la brutalité de leurs hommes, ressemble fort à celle de *L'Assommoir* où Nana et Satin se donnent le même étrange plaisir.

« Dès lors, quand Nana s'ennuya trop, elle descendit vers Satin... Toutes deux se tassaient dans ces histoires de coups, heureuses, étourdies des mêmes faits imbéciles cent fois répétées, cédant à la molle et chaude lassitude des rou-lées indignes dont elles parlaient. C'était cette joie de remâcher les claques de Fontan, d'expliquer Fontan jusque dans sa façon d'ôter ses bottes, qui ramenait chaque jour Nana, d'autant plus que Satin finissait par sympathiser : elle citait des faits plus forts, un pâtissier qui la laissait par terre, morte, et qu'elle aimait quand même. Puis, venaient les jours où Nana pleurait, en déclarant que ça ne pouvait pas continuer » (27).

De son côté Norris écrit dans *Mc Teague*:

« Trina faisait le matin de longues visites à Maria; elle se présentait en peignoir, les cheveux en papillotes ; les deux femmes buvaient une tasse de thé servie au bord de l'évier ou au coin de la table à lessive et se livraient à d'interminables conversations. Elles causaient de leur mari et de ce qu'elles feraient quand ils reviendraient en colère... elles se contaient leurs brutalités, prenant une sorte de fierté à raconter leurs pires violences. ...Elles critiquaient et comparaient leurs coups, et c'était à qui montrerait les plus fortes marques. Elles exagéraient, inventaient, mentaient, grossissaient les faits comme si l'évocation des raclées reçues les remplissait d'orgueil et de gloire » (28).

Le bocard de la mine d'or où se réfugie Mc Teague, fait penser au Voreux de *Germinal*. Si leur nourriture diffère, les monstres se ressemblent. Le Voreux

« ...avalait des hommes par bouchées de vingt et de trente. Pendant une demi-heure, le puits en dévora de la sorte, d'une gueule plus ou moins gloutonne, selon la pro-

(27) Nana, p. 231.

(28) Mc Teague, p. 264.

fondeur de l'accrochage où ils descendaient, mais sans arrêt, toujours affamé, de boyaux géants capables de digérer un peuple. Cela s'emplissait, s'emplissait encore, et les ténèbres restaient mortes, la cage montait du vide dans le même silence vorace » (29).

A l'aube, Etienne, devant le Voreux n'entendait plus que l'incessant

« ...échappement de la pompe, soufflant toujours de la même haleine grosse et longue, l'haleine d'un ogre dont il distinguait la buée grise maintenant, et que rien ne pouvait repaître » (30).

Quant à Mc Teague, il

« ...entendait le tonnerre prolongé du bocard, de l'insatiable monstre qui broyait, écrasait les rocs avec ses longues dents de fer, et les vomissait dans une mince coulée de boue grise et humide. Son énorme gosier rempli jour et nuit par les charges qu'apportaient les berlines, se gorgeait de gravier et crachait de l'or, broyant les rocs entre ses mâchoires, repu, pour ainsi dire, des entrailles même de la terre et grognant pendant son éternel repas, semblable à quelque animal sauvage, à un dragon légendaire, à une bête fabuleuse » (31).

La fin mélodramatique du roman a pu être inspirée par celle de *La Bête Humaine*. Dans un terrible corps à corps, le chauffeur Pecqueux entraîne Jacques Lantier sous les roues du train lancé à toute vapeur. De même, dans un dernier combat, Marcus Schouler enchaîne à lui Mc Teague ; il meurt, et l'assassin de Trina se trouve irrémédiablement rivé au cadavre de son rival.

(29) *Germinal*, p. 34.

(30) *Ibid.*, p. 78.

(31) *Mc Teague*, p. 323.

Vandover and the Brute

Le romancier russe Goncharov, nous a présenté dans Oblomov un type d'aboulique, toujours prêt à satisfaire le besoin présent et aussi prisonnier de son tempérament que l'huître de sa coquille. Il est possible que Norris ait lu la traduction française de ce roman, mais c'est plutôt à Zola qu'il a emprunté le caractère de son héros.

En effet, *L'Assommoir* lui offrait un exemple d'avachissement progressif chez Coupeau et Gervaise. Coupeau est tout à la fois déterminé par son tempérament, par le milieu et par les circonstances. Il est essentiellement, comme Gervaise, cette pâte molle dont parle Brunetière et que les circonstances façonnent au hasard de leurs combinaisons. Ses instincts et ses appétits n'attendent, pour se déchaîner, que l'occasion favorable. Une fois sur la pente, il roule sans essayer de faire retour en arrière.

Gervaise mène une vie psychologique plus intense que Coupeau, elle raisonne davantage et, si elle tombe, elle s'en rend compte. Si elle est condamnée par la fatalité qui pèse sur son tempérament et sur sa vie, elle en a conscience. De ce point de vue, Vandover lui ressemble davantage, quoique, à beaucoup d'égards, il soit une combinaison des tristes héros de *L'Assommoir*. Comme eux, il prend des habitudes de paresse et de jouissance physique. Coupeau fréquente l'Imperial et s'adonne à la débauche. C'est un accident sexuel qui précipite sa catastrophe comme l'alcoolisme amène la ruine des Coupeau. Chez lui comme chez eux, l'élément hasard entre pour une grande part dans les circonstances déterminantes. A la chute du zingueur correspond la sé-

duction d'Ida Wade. Après cela, chez lui, comme chez eux, c'est la même décomposition lente et sûre. Comme chez les Coupeau, la dégradation matérielle de Vandover est concomitante de sa dégradation morale. D'une position sociale relativement élevée, Vandover tombe au niveau de brute et de meurt-de-faim. Après la boutique où ils ont connu l'abondance et la prospérité, les Coupeau sont contraints de louer une chambre de sixième. Gervaise finit sur la paille et l'ordure. De même, ayant perdu la jolie maison que lui a laissée son père, Vandover descend dans un modeste appartement et finit dans un misérable galetas.

Réduite à la misère et toute honte bue, Gervaise emprunte à Rouget et va mendier chez les Lorilleux : « Je vous les rendrais, dit-elle. Je vous les rendrais, bien sûr. Dix sous, ça ne vous gênerait pas » (32).

De même, Vandover va trouver Geary : « Tu vois, j'ai tellement faim parfois que j'en tremble par tout le corps. là, comme ça. Prête-moi un dollar » (33).

Gervaise, échouant dans sa tentative de larcin chez les Lorilleux, se prostitue pour une croûte de pain. C'est alors qu'elle rencontre Gouget qui l'a aimée chastement. Le lien de leur amitié est rompu à jamais. Vandover aussi se résigne à perdre l'estime et l'affection de son dernier ami. Après lui avoir emprunté de l'argent, il se fait faussaire et lui vole cinquante dollars (34).

Ces traits pourraient n'apparaître encore que comme des coïncidences fortuites. Il se peut qu'il n'y ait parfois chez Norris que des réminiscences, mais nous trouvons dans son roman des scènes offrant avec celle de *L'Assommoir* une analogie bien plus frappante :

(32) *L'Assommoir*, p. 414.

(33) *Vandover and the Brute*, p. 290.

(34) *Ibid.*, p. 275.

Gervaise déchue revient, comme femme de ménage, dans son ancien atelier qu'occupe aujourd'hui Mme Poisson, sa rivale. Elle

« ...arrivait le samedi matin avec un seau et sa brosse, sans paraître souffrir de revenir ainsi faire une sale et humble besogne, la besogne des torchons de vaisselle, dans ce logement où elle avait trôné en belle patronne blonde. C'était un dernier aplatissement, la fin de son orgueil » (35).

Un samedi, pendant que Gervaise se donnait plus de mal que d'ordinaire,

« — Dites-donc, Madame Coupeau ! cria Virginie qui suivait le travail de la laveuse, les lèvres pincées, vous laissez de la crasse, là-bas, dans ce coin. Frottez-moi donc un peu mieux ça !

« Gervaise obéit. Elle retourna dans le coin, recommença à laver. Agenouillée par terre, au milieu de l'eau sale, elle se pliait en deux, les épaules saillantes, les bras violets et raidis. Son vieux jupon trempé lui collait aux fesses. Elle faisait sur le parquet un tas de quelque chose de pas propre, dépeignée, montrant par les trous de sa camisole l'enflure de son corps, un débordement de chairs molles qui voyageaient, roulaient et sautaient, sous les rudes secousses de sa besogne; et elle suait tellement, que, de son visage inondé, pissaient de grosses gouttes.

« — Plus on met de l'huile de coude, plus ça reluit, dit sentencieusement Lantier, la bouche pleine de pastilles.

« Virginie, renversée avec un air de princesse, les yeux demi-clos, suivait toujours le lavage, lâchait des réflexions.

« — Encore un peu à droite. Maintenant, faites bien attention à la boiserie... Vous savez, je n'ai pas été contente, samedi dernier. Les tâches étaient restées.

« Et tous les deux, le chapelier et l'épicière, se carraient d'avantage, comme sur un trône, tandis que Gervaise se traînait à leurs pieds, dans la boue noire » (36).

Cette scène, Norris l'a transposée à la fin de son ro-

(35) L'Assommoir, p. 387.

(36) Ibid., p. 387.

man. Voici comment Geary qui, par d'inavouables manœuvres, a exproprié Vandover, reçoit cet ancien condisciple de Harvard :

« Geary se renversa sur sa chaise, écoutant Vandover, frappé d'étonnement, se demandant comment son ancien compagnon avait pu tomber si bas. Il le plaignait et cependant il sentait une certaine satisfaction indéfinie, une certaine exaltation vague à la pensée de ses malheurs, heureux que leurs situations ne fussent pas renversées, heureux de s'être gardé de ces mauvaises habitudes, de ce genre de vie qui finissait si mal. Il frappa vivement sur la table. Vandover se redressa, levant les yeux.

« — Vous voulez du travail, demanda-t-il.

« — Oui, c'est ce que je cherche, répondit Vandover. Il faut que j'en trouve.

« — Eh bien, dit Geary hésitant. Je puis vous donner quelque chose à faire, mais ce sera une besogne sale » (37).

Cette besogne consiste à nettoyer, le lendemain, une des maisons de la cité ouvrière, bâtie par le vieux « gouvernor ». Pendant que Geary faisait le tour du propriétaire, Vandover

« ...se tenait sur les mains et les genoux, dégrasant le plancher de la cuisine. C'était un travail pénible d'autant plus que l'eau était froide. Il était encore à travailler là quand Geary revint. A ce moment Vandover était si fatigué qu'il tremblait de tout son corps, le dos plié en deux, et de temps en temps il s'arrêtait, se passait la main sur les reins et respirait très fort... — Il faut vous dépêcher, lui dit Geary. Vous devez avoir fini ce soir. Vous comprenez, je veux mettre une annonce dans le journal de demain » (38).

Bientôt, de nouveaux locataires s'étant présentés, Vandover dut passer par leurs volontés. On lui reprocha sa négligence :

(37) Vandover and the Brute, p. 293.

(38) Ibid., p. 302.

« Je ne comprends pas comment vous avez pu ne pas voir cela. C'est la boiserie la plus sale que j'aie jamais vue. Mon Dieu ! je ne puis sentir la saleté. Là, vous n'avez pas enlevé cette tache. C'est du jus de tabac, j'imagine. Relavez-moi ça. » Vandover obéit. Tenant la brosse d'une main, il rampait à reculons sur l'autre main et sur les genoux, dans une flaque d'eau froide, sale et savonneuse. Ses pantalons bleus tout trempés lui collaient à la peau. Mais il se vautrait dans cette fange avec indifférence. « — Mettez-y un peu plus d'huile de coude, continua la femme du brunisseur. Il faut frotter assez fort pour enlever ces taches. Maintenant frottez ici près du plancher... (39).

Une autre scène que Norris doit à Zola est celle qui décrit la folie de Vandover. Quoique Coupeau soit atteint du même mal, ce n'est sans doute pas dans *L'Assommoir* qu'il en faut chercher l'exemple, mais dans *La Conquête de Plassans*. On se rappelle comment François Mouret, innocent de l'hystérie de sa femme, est accusé de folie par sa servante et par ses voisins. On l'enferme dans l'asile des Tulettes où il devient réellement fou. Voici une des crises auxquelles il est sujet : « Mouret, au milieu de son bavardage, venait de tourner sur lui-même, comme une bête assommée. Il s'aplatit par terre ; puis, lentement, il marcha à quatre pattes, le long du mur.

« — Hou ! hou ! hurlait-il d'une voix rauque et prolongée.

« Il s'enleva d'un bond, il retomba sur le flanc. Alors, ce fut une épouvantable scène : il se tordait comme un ver, se bleissait la face à coups de poing, s'arrachait la peau avec les ongles. Bientôt il se trouva à demi-nu, les vêtements en lambeaux, écrasé, meurtri, râlant » (40).

Comparons à cette scène celle où Vandover succombe

(39) Ibid., p. 305-306.

(40) Zola, Emile. *La Conquête de Plassans*, p. 327.

à une crise de lycanthropie. « Soudain, d'un geste lent qui rien n'avait fait prévoir, Vandover leva les bras au-dessus de la tête, pencha en avant, et tomba sur les mains. En un clin d'œil, il eut cédé à l'hallucination, vaincu par ce monstre quadrupède qui hurlait et grognait. Maintenant, il ne cessait de courir le long du mur, s'arc-boutant sur les mains et sur la pointe des pieds. Il avait l'air ridicule de ces acrobates que l'on voit, dans les cirques, marcher dans la sciure et imiter quelque chien énorme. Suivant le mouvement de son corps, il balançait la tête à droite ou à gauche, les yeux vides et fixes. De temps à autre, il faisait entendre un son inarticulé, moitié cri, moitié parole. — Hou ! Hou ! C'était d'abord un bruit sourd, indistinct et rauque qui venait de la gorge plutôt que des lèvres et qu'on eut facilement pris pour un grognement de bête. Un long temps passa. Nu, à quatre pattes, Vandover courait d'un bout de la chambre à l'autre » (41).

The Octopus

Nous croyons pouvoir affirmer que l'*Octopus* est celui des romans de Norris qui doit le plus à Zola, tant au point de vue des idées que du point de vue des caractères et même des incidents. Dans *La Terre*, le maître avait pris pour héroïne de son roman « la terre nourricière, la terre qui donne la vie, et qui la reprend, impassible. Un personnage énorme, toujours présent, emplissant le livre. L'homme, le paysan, n'est qu'un insecte s'agitant sur elle, peinant pour lui arracher sa vie... La naissance, la mort, ce sont des états, des mots ; elle ne fait que la vie, allant à un but inconnu... » (42).

(41) Vandover and the Brute, p. 272.

(42) *La Terre*, p. 531-532. Ébauche.

Norris a repris l'idée de Zola et, en dernier ressort, le « personnage énorme » de l'*Octopus*, c'est aussi la terre dont la force productive s'incarne dans le blé qui nourrit les nations, donne la vie et détermine la conduite humaine.

La force primitive et nécessaire du blé conditionne la force du chemin de fer que Zola, avant Norris, avait comparé à la pieuvre. Dans *La Bête Humaine*, le chemin de fer est en effet « un grand corps, un être géant couché en travers de la terre, la tête à Paris, les vertèbres tout le long de la ligne, les membres s'élargissant avec les embranchements, les pieds et les mains au Havre et dans les autres villés d'arrivée » (43).

Le passage des trains et des locomotives dans l'*Octopus*, n'est qu'une transposition du leitmotiv de *La Bête Humaine* où, à chaque instant « mécanique et triomphal », le monstre d'acier ébranlait

« ...la terre d'un souffle de tempête, tandis que l'étoile était devenue un œil énorme toujours grandissant, jaillissant comme de l'orbite des ténèbres... L'œil se changeait en un brasier, en une gueule de four vomissant l'incendie, le souffle du monstre arrivait humide et chaud déjà, dans ce roulement de tonnerre, de plus en plus assourdissant » (44).

Norris reprend, peu s'en faut, les mêmes images :

« Avec un tremblement de toute la terre, une locomotive seule, sans fret, passa en grondant, empestant l'air d'une épaisse odeur d'huile chaude, vomissant fumée et étincelles; son œil énorme et rouge de cyclope projetait loin devant elle un faisceau de lumière; elle passa avec un sourd fracas de tonnerre confus, remplissant la nuit du terrible vacarme de ses sabots d'acier » (45).

(43) *La Bête Humaine*, p. 283.

(44) *La Bête Humaine*, p. 308.

(45) *Octopus*, p. 46, vol. I.

Zola, avant Norris, avait constaté le déterminisme économique qui régit la conduite humaine :

« C'est toujours pour le blé qu'on se révolte et qu'on se tue... Oui, oui, les villes brûlées et rasées, les villages déserts, les terres incultes, envahies par les ronces, et du sang, des ruisseaux de sang, pour qu'elles puissent redonner du pain aux hommes qui naîtront après nous ! » (46).

L'auteur des *Rougon-Macquart* n'a pas, comme Norris, traité le conflit qui surgit entre l'industrie et l'agriculture, mais il annonçait et prévoyait déjà « la faillite de la terre, que des causes sociales amenaient, plus fortes décidément que la volonté des hommes » (47). Dans l'*Octopus*, l'une de ces causes sociales est le capitalisme organisé en trusts et gouverné par la nouvelle morale utilitaire.

Quoique l'histoire de la Californie ait fourni à Norris le sujet même de l'*Octopus*, il est possible que Zola lui ait suggéré l'idée par la comparaison qu'il fait des systèmes de culture français et américains. Le maître évoquait ces

« ...plaines immenses, vastes comme des royaumes, où la Beauce se serait perdue, ainsi qu'une simple motte sèche; des terres si fertiles, qu'au lieu de les fumer, il fallait les épuiser par une moisson préparatoire, ce qui ne les empêchait pas de donner deux récoltes; des fermes de trente mille hectares, divisées en sections, subdivisées en lots, chaque section sous un surveillant, chaque lot sous un contremaître, pourvue de baraquements pour les hommes, les bêtes, les outils, les cuisines; des bataillons agricoles, embauchés au printemps, organisés sur un pied d'armée en campagne, vivant en plein air, logés, nourris, blanchis, médicamentés, licenciés à l'automne; des sillons de plusieurs kilomètres à labourer et à semer, des mers d'épis à abattre dont on ne voyait pas les bords, l'homme simple-

(46) *La Terre*, p. 472.

(47) *Ibid.*, p. 474.

ment chargé de la surveillance, tout le travail fait par les machines, charrues doubles armées de disques tranchants, semoirs et sarcloirs, moissonneuses-lieuses, batteuses locomobiles avec élévateur de paille et ensacheur; des paysans qui sont des mécaniciens, un peloton d'ouvriers suivant à cheval chaque machine, toujours prêts à descendre serrer un écrou, changer un boulon, forger une pièce; enfin, la terre devenue une banque, exploitée par des financiers, la terre mise en coupe réglée, tondue ras, donnant à la puissance matérielle et impersonnelle de la science le décuple de ce qu'elle discutait à l'amour et aux bras de l'homme » (48).

Le roman de Zola finit par le triomphe de la terre, celui de Norris par le triomphe du blé. Sans doute ce triomphe avait coûté de la douleur, du sang et des larmes.

« Il y avait... Françoise tuée, Fouan tué, les coquins triomphants, la vermine sanguinaire et puante des villages déshonorant et rongéant la terre. Seulement, est-ce qu'on sait ? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est-ce que notre malheur pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil » (49).

Mais qu'importent ces crimes ?

« Toujours la terre, la nourrice, serait là, qui nourrirait ceux qui l'ensemenceraient. Elle avait l'espace et le temps, elle donnait tout de même du blé, en attendant qu'on sût lui en faire donner davantage... La terre seule demeure l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères » (50).

(48) *La Terre*, p. 468-469.

(49) *Ibid.*, p. 516.

(50) *Ibid.*, p. 515-516.

Dans l'*Octopus*, les crimes ne se commettent pas au sein même de la famille, comme dans *La Terre*, mais entre les groupements sociaux. La lutte que mène le Trust contre les fermiers aboutit aux mêmes résultats.

« Les hommes, poussière agitée au soleil, périssaient, étaient tués au midi de la vie, les cœurs étaient broyés ; les petits enfants naissaient menacés d'un triste avenir ; les jeunes filles tombaient au ruisseau ; les vieilles femmes mouraient de faim au sein même de l'abondance. Dans ce petit groupe isolé d'insectes humains, la misère, la mort et l'angoisse tournaient comme un cercle de feu » (51).

Substituons au mot « terre » le mot « blé », et l'épilogue de l'*Octopus* s'identifie à celui du roman de Zola. « Le blé restait intact, intègre, inviolé ; le blé, cette énorme force mondiale, ce nourricier des nations » (52).

Non seulement Norris a repris quelques-unes des idées de Zola, mais il lui a aussi emprunté des caractères qu'il a adaptés au milieu américain, les modifiant, les embellissant, les opposant à leurs modèles. Ainsi Magnus Derrick, l'aventurier de 1849, qui cultive ses champs au petit bonheur et sans passion, s'oppose au Père Fouan, l'esclave de la terre. Mais tous deux finissent lamentablement dépossédés, l'un par le Trust, l'autre par ses enfants.

Par la noblesse de son caractère et par l'amour qu'il témoigne à ses parents, Harran s'oppose à Buteau, mais tous deux, cadets de la famille, s'intéressent également au sort de la terre. Dans son roman, Zola nous montre Buteau contemplant la pluie qui tombe :

« Dans la nuit le ciel s'était couvert, il tombait depuis douze heures une pluie fine, tiède, pénétrante, une de ces pluies d'été qui ravivent la campagne ; et il avait ouvert la

(51) *Octopus*, p. 360, vol. II.

(52) *Ibid.*, p. 360, vol. II.

fenêtre, sur la plaine, il était là dès l'aube, à regarder cette eau, radieux, les mains dans les poches... Lente, douce, interminable, la pluie ruisselait toujours; et il entendait la Beauce boire, cette Beauce, sans rivières et sans sources, si altérée. C'était un grand murmure, un bruit de gorge universel, où il y avait du bien-être. Tout absorbait, se trempait, tout reverdissait dans l'averse. Le blé reprenait une santé de jeunesse, ferme et droit, portant haut l'épi qui allait se gonfler, énorme, crevant de farine. Et lui, comme la terre, comme le blé, buvait par tous ses pores, détendu, rafraîchi, guéri » (53).

Comme Buteau,

« Harran ouvrit sa fenêtre... et contempla un instant le paysage vers le sud. L'obscurité était profonde, impénétrable. La pluie tombait avec un grondement incessant ; tout près, on entendait le ruissellement des gouttières et du feuillage, et l'ardent bruit de lèvres de la terre assoiffée. Et soudain, pendant qu'il regardait la nuit, la main appuyée sur le châssis de la fenêtre, une grande bouffée d'air frais envahit la chambre, apportant une odeur grasse de terre trempée, une senteur de fertilité âcre, lourde et tiède » (54).

Annixter et Hourdequin, malgré leurs contrastes ne sont pas non plus sans ressemblance. Annixter est le « rancher » le plus cossu de la région. Hourdequin, avec ses deux cents hectares, est considéré comme un bourgeois passablement riche. L'un et l'autre cultivent leurs champs d'une façon intensive et scientifique. Tous deux ont une servante dont ils sont amoureux, mais, tandis que Hourdequin fait de Jacqueline sa maîtresse, Annixter échoue dans sa tentative de séduction et finit par épouser Hilma Tree. Au reste, tous deux se méfient des ruses féminines et soupçonnent leur bonne de convoiter leurs biens, Annixter, à tort, Hourdequin, avec raison.

(53) La Terre, p. 205.

(54) Octopus, p. 115, vol. I.

Tous deux manifestent les mêmes sentiments de jalousie à l'égard de leurs domestiques. Annixter est jaloux de Delaney et le chasse impitoyablement. Hourdequin, à bon droit, l'est de tous ses ouvriers et finit par expulser le charretier Tron. Delaney assouvit sa haine en se faisant installer chez Annixter par le Trust. Tron se venge en ouvrant la trappe de la cave où tombe et se tue Hourdequin.

Encore un contraste que les bergers Soulas et Vanamee : le premier dont « la garce de femme, avant de crever avait bu tout le saint frusquin » (55), l'autre qui m'a connu de l'amour que sa fleur et rêve toujours de la chère beauté disparue. Soulas est vieux, ignorant et vulgaire. Vanamee, au contraire, est jeune, cultivé, poète par instinct et berger par choix. Soulas est un type de berger. Vanamee est un berger d'occasion, une figure extraordinaire, comme il y en a peu dans le monde, même en Californie. C'est un mystique, un mystique de l'amour. Comme l'Angélique du *Rêve* vivait dans le monde de la Légende Dorée, Vanamee « entrait dans le monde de la Vision, de la Légende, du Miracle où tout était possible » (56), même la résurrection d'Angèle Varian. Puisque nous avons cité *Le Rêve*, notons que l'amante de Félicien de Hauteœur et celle de Vanamee portent des noms presque semblables. Mais c'est sans doute de l'Angeline de *La Maison hantée* que Norris s'est inspiré pour cette mystique idylle. Que ce ne soit là qu'une coïncidence, c'est peu probable, vu l'analogie des noms, des épisodes et du thème. Angèle Varian, victime d'un viol, renaît dans le blé et dans sa petite fille, Angèle ; l'Angéline de Zola renaît dans les fleurs et dans la petite fille qui porte son nom.

(55) *La Terre*, p. 295.

(56) *Octopus*, p. 95, vol. II.

« Revenir, mon ami, fait dire Zola au poète V... eh ! tout le monde revient. Pourquoi ne voulez-vous pas que l'âme de la chère petite morte habite encore les lieux où elle a aimé et souffert ? Si l'on entend une voix qui l'appelle, c'est que la vie n'a pas encore recommencé pour elle, et elle recommencera, soyez-en sûr, car tout recommence, rien ne se perd, pas plus l'amour que la beauté... Angéline ! Angéline ! et elle renaîtra dans le soleil et dans les fleurs » (57).

La prédiction du poète se réalise en effet

« L'enfant revint, mais vivante, mais vibrante de gaieté. C'était elle, avec sa robe blanche, avec ses admirables cheveux blonds sur les épaules, et si belle, si rayonnante d'espoir, qu'elle était comme tout un printemps qui portait en bouton la promesse d'amour, le long bonheur d'une existence.

Ah ! la chère revenante, l'enfant nouvelle qui renaissait de l'enfant morte. La mort était vaincue. Mon vieil ami, le poète V..., ne mentait pas, rien ne se perd, tout recommence, la beauté comme l'amour. La voix des mères les appelle, ces fillettes d'aujourd'hui, ces amoureuses de demain, et elles revivent sous le soleil et parmi les fleurs. C'était de ce réveil de l'enfant que la maison se trouvait hantée, la maison aujourd'hui redevenue jeune et heureuse, dans la joie enfin retrouvée de l'éternelle vie » (58).

A ces lignes comparons ce passage de l'*Octopus* :

« Le blé, le blé, écrit Norris, il était né dans la nuit. Il était là partout d'un bord à l'autre de l'horizon... la vie sortait de la mort, l'éternité de la dissolution... Angèle n'était pas le symbole, mais la preuve de l'immortalité ; la semence mourait, pourrissait dans la terre ; elle renaissait, vivante, invincible ; et dans la pureté immaculée (Angèle mourante avait donné naissance à une petite fille) la vie jaillissait de la mort, le pur, l'invincible, renaissait de la souillure... ce qui a été semé, l'a été non pour que le

(57) Contes et Nouvelles, II, p. 649. La Maison hantée.

(58) Ibid., 653-654.

corps soit seulement, mais pour qu'il porte des fruits... il en est du blé comme de tout autre grain... la vie renaissait de la mort... la mort étaient anéantie dans la Victoire » (59).

« 59 »

Ce sont les mêmes idées que Vanamee répète plus tard à Presley :

« Je ne dis pas que la vie revienne ; la vie ne s'en va jamais. La vie est, tout simplement. Pendant certaines saisons, elle est cachée dans la nuit, mais cela signifie-t-il la mort, l'extinction, l'anéantissement ? Est-ce que le grain de blé caché pendant certaines saisons meurt ? Le grain que nous croyons mort renaît ; de même la vie » (60).

L'Angèle de l'*Octopus* revient comme l'Angéline de *La Maison hantée*. Vanamee la vit venir à lui.

« Elle était simplement vêtue. Aucune guirlande de roses, aucune étrange parure de pourpre et d'or, ne couronnait son front. Ce n'était pas l'illusion éphémère de la nuit, évanescence, mystique, mais une simple petite paysanne, venant à la rencontre de son amant. La vision nocturne était belle, mais qu'était-elle en comparaison de la réalité ? Du monde de la romance, du clair de lune et de la clarté des astres, de la vague splendeur des lis et de l'air alourdi des parfums, elle était enfin venue à lui. Angèle était réalisée dans le blé, elle rayonnait au soleil, vivante et tangible » (61).

Pour cette idylle de deux êtres extraordinaires, Norris a choisi une scène aussi extraordinaire, un jardin d'exception, le Seed Ranch où croissent des milliers de fleurs de toutes couleurs, de toutes nances et de tous parfums. C'est parmi ces fleurs et ces parfums qu'Angèle Varian était née, avait aimé, et était morte. Norris s'est visiblement souvenu ici du Paradou, véritable Paradis, comme le nom l'indique, qui servait de théâtre

(59) *Octopus*, p. 106-107, vol. II.

(60) *Ibid.*, p. 344, vol. II.

(61) *Ibid.*, p. 347, vol. II.

aux amours adamiques d'Albine et de Serge Mouret. Le Seed Ranch est une invention hyperbolique et un exemple de cette exagération lyrique commune au disciple et au maître. Il est vrai que Norris n'a pas laissé de tableaux semblables à ceux des parterres du Paradou. C'était assez de situer ce lieu de délices au sein de la Vallée de San Joaquin représentée après la moisson comme un désert brûlé et flagellé par l'ardeur du soleil.

La Cognette et Hilma Tree, toutes deux brunes et jolies, s'opposent par leur caractère, mais se ressemblent par leur qualité de servantes. Toutes deux sont décrites dans leur laiterie. Catherine « travaillait là, au milieu des jattes, des crémoirs, d'où le petit-lait s'en allait goutte à goutte, dans une auge de pierre; et elle avait les manches retroussées jusqu'aux aisselles, ses bras nus étaient blancs de crème ...quand elle fut au grand jour, il (Jean) la trouva toute fraîche, sentant bon le lait, avec ses bras nus et blancs » (62). L'héroïne de Norris allait et venait « alerte, joyeuse, robuste... elle portait une jupe de calico bleu écru et un corsage de toile rose propre et net; ses manches retroussées jusqu'aux épaules montraient de gros bras blancs, humides et parfumés de lait, lustrés et resplendissants dans la lumière matinale » (63).

Si elle ressemble, comme laitière, à la Cognette, Hilma Tree ressemble bien plus comme symbole à la Marianne de *Fécondité* qui, comme elle, incarne la beauté et l'amour féconds. A part la couleur des yeux et des cheveux, les deux portraits physiques présentent une analogie frappante. Marianne était « debout sous les étoiles, riante, saine, robuste, dans sa taille souple sur ses hanches fortes avec sa gorge nourricière, menue et

(62) *La Terre*, p. 439.

(63) *Octopus*, p. 160, vol. I.

ferme. Elle avait la peau d'une blancheur de lait, qu'accentuaient encore ses admirables cheveux noirs, relevés simplement en un énorme chignon, et ses grands yeux noirs, d'une douceur d'amante et de mère, d'un calme sacré de bonne déesse féconde. Son front droit, son nez, sa bouche, son menton d'un dessin si solide, si pur, ses joues de fruit savoureux, ses petites oreilles délicieuses, tout ce visage d'amour et de tendresse disait la beauté bien portante et la gaieté aussi des devoirs accomplis, et la certitude sereine de bien vivre en aimant la vie » (64). Marianne réparait plus loin avec « le satin nu de ses bras et de sa gorge, l'odeur de sa peau fine et de ses lourds cheveux... une plénitude de formes, une solidité ferme de membres » (65).

Chez Hilma Tree « la généreuse plénitude des formes et la rondeur des hanches et des épaules... suggérait la précoce maturité d'une vie animale, saine et vigoureuse... Son cou était fort et rejoignait l'épaule par une courbe gracieuse et pleine. Sous le menton et les oreilles, la peau était blanche et aussi douce que le satin... Rien n'était plus charmant que le contour des fortes lèvres et du menton blanc dont la délicieuse courbe s'harmonisait avec la ligne du cou, de la gorge... et des seins » (66). Hilma aussi avait de grands yeux bruns ombragés de cils presque noirs, de minuscules oreilles aux lobes roses, et de lourdes masses de cheveux bruns et odorants.

Il est un personnage que Norris a certainement emprunté à Zola : c'est l'anarchiste Caraher, image un peu pâlie du Souvarine de *Germinal*. Coïncidence remarquable, le personnage de Zola et le « rouge » de Norris

(64) Fécondité, p. 85-86.

(65) Ibid., p. 101.

(66) Octopus, p. 79, vol. I.

professent tous deux les idées de Bakounine. Souvarine rêve de faire un monde nouveau après avoir tout détruit par le feu, par le poison, par le poignard. Caraher parle de détruire le Trust, les chefs de la presse, tous les bouchers du peuple, tous les suceurs de sang, par la bombe, souverain remède qu'il recommande à Dyke et à Presley.

Autre coïncidence non moins digne de notre attention, Souvarine et Caraher ont à venger, l'un une maîtresse qu'il a vue pendre sur une place publique de Russie (67), l'autre, une épouse qu'il a vue tomber sous les balles dans une manifestation gréviste (68).

Lyman Derrick ne rappelle aucun des caractères de *La Terre*, mais plutôt le génie politique des Rougon-Macquart, son Excellence Eugène, l'homme qui par ambition serait aussi capable de trahir sa famille.

Notons aussi l'analogie des discours politiques de Presley et d'Etienne Lantier. C'est à peu près dans les mêmes circonstances qu'ils prennent tous deux la parole devant le peuple, le héros de Zola devant les grévistes, celui de Norris, devant les fermiers ameutés.

Comme Zola dans *La Terre*, Norris a voulu donner dans *l'Octopus* une peinture complète de la vie du ranch. Zola décrit les labours, les semailles (69) et la moisson (70), la terre sous la nuit (71), la terre couverte de verdure (72). Il décrit à peu près tous les personnages susceptibles de figurer dans la campagne française, le personnel de la ferme depuis le patron jusqu'au porcher, les différents corps de métier, l'épicier,

(67) *Germinal*, p. 471.

(68) *Octopus* p. 176, vol. II.

(69) *La terre*, p. 404.

(70) *Ibid.*, p. 241, 252.

(71) *Ibid.*, p. 301.

(72) *Ibid.*, p. 200.

le charron, le cabaretier, l'instituteur, le curé, le notaire, l'huissier, le médecin et jusqu'au petit bourgeois retiré des affaires. Il y fait passer devant nous le député et le candidat aux prochaines élections. Il crée même le type du va-nu-pieds, qu'il a l'impudeur d'appeler Jésus-Christ, et le type du vagabond parasite, ce Canon, très fort en politique communiste.

Chez les paysans de Zola peu de divertissements sauf la conversation au cabaret ou aux veillées d'hiver, et quelques événements comme le tirage au sort ou le bal forain installé dans la grange des Langaigue. Les seuls traits saillants de leur vie monotone sont les naissances, les mariages et les décès. Notons qu'ils s'intéressent autant à la naissance d'une bête qu'à celle d'un homme. Zola qui les montre obsédés d'une rage de rut continue, ne les a que trop souvent comparés à leurs animaux. Leurs pensées ne s'élèvent guère au-dessus de la terre dont ils sont.

Norris a égalé le maître dans les scènes grandioses des labours et des semailles, dans la peinture de la moisson et du battage. Il a représenté tous les personnages associés à la vie du ranch, le charretier, le cowboy, le berger, le valet, la servante. Nous y voyons encore le cabaretier, le pharmacien, l'agent du chemin de fer, le banquier, le notaire et le journaliste. Le poète tient la place de l'instituteur et Norris n'a pas oublié le curé de la vieille « Mission » ni les bourgeois aux opinions stéréotypées et aux goûts de parvenus.

Les seules distractions des habitants du ranch sont l'inauguration de la grange d'Annixter, et la battue aux lièvres suivie des événements tragiques que nous savons. Inutile d'ajouter que ces personnages, comme il convient en pays puritain, sont tous d'une chasteté exemplaire.

Zola avait défini la différence entre le fermier français et le fermier américain :

« La terre, fait-il dire à son plus malencontreux personnage, mais elle se fout de toi, la terre ! Tu es son esclave, elle te prend ton plaisir, tes forces, ta vie, imbécile ! et elle ne te fait seulement pas riche ! » (73).

Et l'instituteur Lequen à son tour s'écrie,

« Vous êtes une race finie, l'amour imbécile de la terre vous a mangés, oui ! du lopin de terre dont vous restez l'esclave, qui vous a rétréci l'intelligence, pour qui vous assassineriez ! Voilà des siècles que vous êtes mariés à la terre, et qu'elle vous trompe... Voyez en Amérique, le cultivateur est le maître de la terre. Aucun lien ne l'y attache, ni famille, ni souvenir. Dès que son champ s'épuise, il va plus loin. Apprend-il qu'à trois cents lieues, on a découvert des plaines plus fertiles, il plie sa tente, il s'y installe. C'est lui qui commande enfin et qui se fait obéir, grâce aux machines. Il est libre, il s'enrichit, tandis que vous êtes des prisonniers et que vous crevez de misère ! » (74).

Norris a très bien vu, comme Zola, que, au contraire du paysan français attaché à sa glèbe, l'agriculteur américain n'aime de la terre que ce qu'elle lui donne.

« Aucun amour ne les liait à la terre, ne les attachait au sol. Ils traitaient leurs « ranches » comme un quart de siècle auparavant ils avaient traité leurs mines. Ils concevaient l'exploitation des ressources merveilleuses de la vallée de San Joaquin en ladres, en juifs mesquins. Tirer de la terre tout ce qu'elle pouvait donner, la pressurer, l'épuiser, semblait être leur unique objet. Quand, fatiguée enfin, elle refuserait de produire, ils placeraient leur argent ailleurs ; alors ils auraient fait fortune. Le reste, ils s'en souciaient fort peu. Après nous le déluge » (75).

(73) *La Terre*, p. 234.

(74) *Ibid.*, p. 470.

(75) *Octopus*, p. 14, vol. II.

Zola avait montré l'indifférence et l'ignorance des paysans en matière économique et politique. Ils se laissent éblouir par les promesses du premier venu, et votent contre M. Chedeville, le champion de leurs intérêts.

« Sacrés lâches, oui, les paysans, tous les paysans ! leur crie Lequeu. Quand on songe que vous êtes les plus nombreux, et que vous vous laissez manger par les bourgeois et par les ouvriers des villes ! Nom de Dieu ! je n'ai qu'un regret, celui d'avoir un père et une mère paysans. C'est pour ça peut-être que vous me dégoûtez davantage... Car, il n'y a pas à dire, vous seriez les maîtres. Seulement, voilà ! Vous ne vous entendez guère ensemble, isolés, méfiants, ignorants ; vous mettez toute votre canaillerie à vous dévorer entre vous » (76).

Norris reprend la même idée et fait dire à Cedarquist,

« Si ce n'est pas le trust du chemin de fer qui exploite le peuple, c'est le trust du sucre, ou le trust de l'huile ou quelque autre trust industriel qui exploite le peuple, parce que le peuple laisse faire. C'est de l'indifférence du peuple que profitent les despotes... Le peuple n'aurait qu'à dire « non » et la tyrannie politique, religieuse ou financière la plus fortement organisée ne durerait pas huit jours » (77).

La misère des fermiers ruinés par le Trust fait pendant à celle des grévistes de *Germinal*. Mme Hooven mourant de faim et se sacrifiant pour sa petite fille, Hilda, rappelle le dénuement de la Maheude et de ses enfants. Le dîner des Gerard correspond au déjeuner des Hennebeau. Chez les uns et chez les autres, c'est le même étalage de luxe, le même entassement de mets recherchés et rares, la même indifférence aux misères des humbles.

(76) La Terre, p. 471.

(77) Octopus, p. 20, vol. II.

Dans *Paris*, qui parut avant que Norris eût conçu l'*Octopus*, le déjeuner des Duvillard est une réplique de celui des Hennebeau. Même abondance, même luxe et mêmes réjouissances ; même « salle à manger toute odorante des mets, des vins, des fruits, et des roses » (78). Cependant le vieux Laveuve meurt de faim « tombé sur un tas de loques dans un réduit dont un chien ne voudrait pas » (79).

Le prénom de Gérard de Quinsac, l'une des principales figures de ce déjeuner, aurait bien pu servir de nom patronymique aux Gérards de l'*Octopus*. Ce rapprochement paraîtra moins fantaisiste à quiconque se rappelle les épisodes du roman de Zola. N'est-ce pas pendant ces festins de riches que souffrent aussi de la faim Mme Théodore et la petite Cécile. Et celles-ci ne sont-elles pas les prototypes de la vieille mère de Dyke et de la petite Sydney. Le mécanicien Salvat qui devient anarchiste, et dont la fuite et l'arrestation mélodramatiques ressemblent à bien des égards à celles du mécanicien Dyke, a été poussé par les mêmes raisons que celui-ci à commettre son crime.

« Ah ! la pauvre petite ! dit-il. Je l'ai embrassée de tout mon cœur avant de partir. Sans elle et sans la femme que je voyais crever de faim, peut-être que je n'aurais jamais eu l'idée de la chose » (80).

Nous suggérons enfin comme épigraphe de l'épisode final de l'*Octopus* la prédiction de l'instituteur Lequeu :

« Ah ! ouiche ! déclare celui-ci aux paysans, vous en avez jusqu'aux genoux, du blé de là-bas ! et ça grandira, les bateaux en apporteront toujours davantage. Attendez un peu, vous en aurez jusqu'au ventre, jusqu'aux épaules,

(78) *Paris*, p. 47.

(79) *Ibid.*, p. 49.

(80) *Ibid.*, p. 210.

puis jusqu'à la bouche, par dessus la tête ! Un fleuve, un torrent, un débordement où vous creverez tous ! » (81).

Norris, en effet, a appliqué littéralement à Behrman l'image évoquée par Lequeu. L'agent du Trust, tombe dans la cale du *Swanhilda*, lutte avec le blé qui l'enveloppe et le moie. « Assourdi par le débordement du grain, aveuglé et étouffé par la poussière, il se jeta en avant, les doigts crispés, roulant sur le dos, et resta étendu, remuant faiblement et balançant la tête tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Le blé, d'un mouvement continu de chute, le submergea peu à peu, remplit les poches de sa veste, monta le long des manches et des pantalons, couvrit son énorme ventre, ruissela dans sa bouche grande ouverte et enfin lui couvrit le visage » (82).

Cette fin mélodramatique de l'*Octopus* rappelle aussi l'épisode de *Germinal* où Catherine Maheu et Etienne Lantier sont ensevelis vivants dans une galerie de mine. Mais dans le roman de Zola, c'est l'eau qui envahit peu à peu le refuge des héros. « ...ils se réfugièrent au fond, ce qui leur donna un répit de quelques heures. Mais le flot les rattrapa, ils baignèrent jusqu'à la ceinture. Debout, acculés, l'échine collée contre la roche ils la regardaient croître, toujours, toujours. Quand elle atteindrait leur bouche, ce serait fini » (83).

The Pit

Le *Pit* est à *L'Argent* ce que l'*Octopus* est à *La Terre*. La différence des milieux et des temps explique la différence des tempéraments, mais malgré leurs caractères particuliers Jadwin et Saccard présentent un grand

(81) *La Terre*, p. 469.

(82) *Octopus*, p. 354, vol. II.

(83) *Germinal*, p. 524.

nombre de traits communs. Il est évident que Norris a voulu incarner dans Jadwin l'homme d'affaires américain tandis que Zola a voulu représenter dans Saccard le financier véreux du temps de l'Empire. Jadwin est riche quand il se lance dans la spéculation ; Saccard en est aux expédients et joue l'argent des autres. Jadwin jouit moins de l'argent que de la conquête de l'argent. Saccard aime l'argent « pour le voir couler chez lui en torrents... pour toutes les jouissances qu'il en tire, de luxe, de plaisir, de puissance » (84). Une fois absorbé par les affaires, le héros de Norris en arrive à négliger complètement sa femme. Saccard, qui ne renonce pas aux plaisirs de l'amour, fait de Mme Caroline sa maîtresse, tombe dans le piège de la baronne Sandorff et paie deux cent mille francs une faveur de Mme de Jeumont. Ce poète de l'argent n'est pas non plus dépourvu de jugement esthétique et nous le voyons chez Daigremont estimer un tableau de maître. Jadwin, au contraire, n'a aucun sens artistique et l'effort que fait Laura pour le raffiner ne laisse pas de nous faire sourire.

Ce que ces deux brasseurs d'affaires ont en commun, c'est l'ardeur et la jeunesse enthousiaste. Jadwin « était un homme fortement bâti qui aurait pu faire deux Corthell. Ses mains grandes et larges étaient les mains d'un homme d'affaires, qui savaient empoigner et surtout tenir » (85). Quant à Saccard « l'âge ne mordait pas sur sa petite personne, ses cinquante ans n'en paraissaient guère que trente-huit, il gardait une maigreur, une vivacité de jeune homme » (86). C'est pour ces qualités que tous deux se font aimer, Saccard de Mme Caroline et Jadwin de Laura Dearborn. Le premier

(84) *L'Argent*, p. 234.

(85) *Pit*, p. 30.

(86) *L'Argent*, p. 13.

« ...était bâti pour faire de la vie et non pour panser les blessures que la vie a faites » (87). « C'était l'amour triomphant, ce Saccard, ce bandit du trottoir financier, aimé si absolument par cette adorable femme, parce qu'elle le voyait, actif et brave, créer un monde, faire de la vie » (88).

Tous deux sont animés d'intentions humanitaires ; Saccard se dévoue à l'Œuvre du Travail et Jadwin à un patronage d'enfants pauvres. Au moment de la prospérité, Saccard reçoit des parents assistés, des témoignages de reconnaissance. Une mère recommande à sa fille recueillie à l'Œuvre du Travail de prier pour lui.

« — Ecoute-moi, Madeleine, écoute...

— Chaque soir, avant de t'endormir dans ton lit, tu joindras tes mains comme ça, et tu diras : « Mon Dieu, faites que M. Saccard soit récompensé de sa bonté, qu'il ait de longs jours et qu'il soit heureux ». Tu entends, tu me le promets ? » (89).

Jadwin devenu maître du marché, reçoit aussi des témoignages de gratitude, et voici ce que lui écrit un fermier :

« Il faut que vous sachiez, Monsieur, qu'il ne se passe pas un soir sans que ma petite fille qui va sur ses sept ans et qui est la première de sa classe au chef-lieu du comté, ne prie Dieu de bénir M. Jadwin qui a aidé papa à sauver sa ferme » (90).

Plus tard quand Saccard vaincu sera jeté en prison après avoir entraîné la ruine d'un grand nombre, au lieu de le maudire, Dejoie, qui a perdu son argent et sa fille, s'écriera :

« Ah ! Madame, si M. Saccard était là, ça marcherait

(87) L'Argent, p. 82.

(88) Ibid., p. 244.

(89) Ibid., p. 172.

(90) Pit, p. 320.

autrement. Q'a été notre mort, qu'on le mette en prison. Et il n'y a encore que lui qui pourrait nous sauver... Je l'ai dit au juge: « Monsieur, rendez-le-nous, et je lui confie de nouveau ma fortune, et je lui confie ma vie, parce que cet homme-là, c'est le bon Dieu, voyez-vous ! Il fait tout ce qu'il veut » (91).

Et Jordan dira :

« Il a toujours été gentil pour moi. Je n'oublierai jamais la façon dont il nous a débarrassés du terrible Busch. Et puis, c'est tout de même un Monsieur très fort... Quand vous le verrez, Madame, dites-lui bien que le petit ménage lui garde une vive reconnaissance » (92).

Une mère, qui est venue voir sa petite fille à l'Œuvre du Travail, dit à Mme Caroline: « Je vous en prie, Madame, dites bien à ce bon Monsieur que je ne vis pas une heure de mon existence sans le bénir » (93).

De même Landry Court, après la débâcle, crie aux ennemis de Jadwin, en leur montrant le poing: « Le diable vous emporte ! Il y a huit jours, il n'avait qu'à dire un mot pour vous faire mettre les pouces » (94). Et plus tard, il dira que

« M. Jadwin est un génie, le plus grand financier du pays et qu'il eût certainement triomphé si tout le monde ne s'était pas ligué contre lui ce jour-là. Il ne se lasse pas de répéter que Jadwin a été pour lui un père, le meilleur et le plus grand cœur qu'il ait jamais connu » (95).

Le génie des deux héros est plus d'une fois comparé à celui de Napoléon et leurs opérations financières à des grandes manœuvres militaires. Les séances de bourse commencent par de petites opérations isolées.

(91) L'Argent, p. 371.

(92) Ibid., p. 376.

(93) L'Argent, p. 171.

(94) Pit, p. 379.

(95) Ibid., p. 399.

Zola parle « d'achats brusques, isolés, comme des coups de feu de tirailleurs avant que la bataille s'engage » (96).

Dans le *Pit* « les offres déclenchées maintenant éclataient une à une comme les premiers coups de feu isolés d'une ligne de tirailleurs » (97).

Le marché des valeurs est considéré comme un champ de bataille.

« Saccard, radieux, certain de vaincre, arrêta sur-le-champ le plan de la bataille, tout un mouvement tournant d'une rare hardiesse, emprunté aux plus illustres capitaines : d'abord, au début de la Bourse, une simple escarmouche pour attirer les baissiers et leur donner confiance ; puis, quand ils auraient obtenu un premier succès, quand les cours baisseraient, l'arrivée de Daigremont et de ses amis avec leur grosse artillerie, tous ces millions inattendus, débouchant d'un pli de terrain, prenant les baissiers en queue et les culbutant. Ce serait un écrasement, un massacre » (98).

Jadwin manifeste la même confiance dans l'issue de la lutte.

« Il sentait que le moment était venu de tenter le grand coup, le dernier grand mouvement stratégique, la concentration de toute la grosse artillerie. Jamais dans la multitude de ses opérations à la bourse de Chicago, il n'avait failli. Il savait qu'il ne faillirait pas maintenant. La fortune, cette déesse de l'or était encore à ses côtés. Il réunit toutes les forces de la guerre, qu'il allait engager ; aucune somme n'était trop grande pour le décontenancer, aucune n'était négligeable. Les réserves, l'avant-garde et l'arrière-garde, la ligne de bataille et les avant-postes de tirailleurs, il concentrait tout pour ne former qu'une seule et vaste colonne d'attaque » (99).

(96) L'Argent, p. 209.

(97) Pit, p. 91.

(98) L'Argent, p. 344-345.

(99) Pit, p. 355.-356.

Nos deux généraux descendent eux-mêmes sur le front de bataille et tous deux restent braves dans la mêlée. Mais, comme Napoléon à Waterloo, comptant sur des renforts et ne trouvant que Blucher, Saccard attend en vain les secours promis :

« Que se passait-il ? Au lieu des secours attendus, était-ce une nouvelle armée ennemie qui débouchait des bois voisins ? Comme à Waterloo, Grouchy n'arrivait pas, et c'était la trahison qui achevait la déroute. Sous ces masses profondes et fraîches de vendeurs, accourant au pas de charge, une effroyable panique se déclarait » (100).

De même Jadwin perd pied dans la tourmente :

« Le blé lui échappait. Pendant des mois la seule force de son bras avait suffi pour l'arrêter ; mais maintenant le blé montait et se soulevait, comme une vague colossale. Cette vague qui montait, montait toujours, resta un instant suspendue ; puis, avec le tonnerre et le fracas d'un chaos qui s'écroule, déferla sur lui, envahit le « Pit » et continua sa marche vers l'est et vers les nations affamées » (101).

Saccard s'était raidi pour mourir debout. « Un froid de glace montait du sol à son crâne » (102). De même Jadwin qui resta debout jusqu'à la fin « sentit quelque chose se briser dans son cerveau » (103).

Tous deux après la débâcle ont leur minute de défaillance.

« Saccard dont l'orgueil était de n'avoir jamais senti trembler ses jambes, de ne s'être jamais assis sur le banc qui était là, contre le pilier, Saccard eut une défaillance et dut s'y laisser tomber un instant... Saccard, alors, d'un pas raffermi, s'en alla... Ses sens... s'étaient comme

(100) L'Argent, p. 352.

(101) Pit, p. 375-376.

(102) L'Argent, p. 354.

(103) Pit, p. 376.

émoussés... il ne reconnaissait plus les gens, c'étaient des fantômes flottants qui l'entouraient, des formes vagues, des sons perdus » (104).

De même « Jadwin était silencieux, il ne semblait ni voir ni entendre ; et, de tout son poids et de toute sa souffrance, il s'appuya sur l'épaule » (105) de Landry Court.

Les catastrophes où s'écroulent Saccard et Jadwin sont suivies de conséquences analogues. Mazaud, l'agent de change de Saccard, qui a perdu toute sa fortune et fortement entamé celle de sa femme, ne peut survivre à la ruine. Mme Caroline qui passait chez lui le trouva dans son salon « renversé au bord du canapé, la tête fracassée d'une balle, la main crispée sur la crosse de son revolver » (106).

Dans le *Pit*, Laura, en visite chez Mme Cressler dont le mari a risqué et perdu ses derniers dollars, pénètre dans la bibliothèque : « ...Comme elle entra dans cette salle, elle fut surprise d'y trouver M. Cressler, assis dans son fauteil, le dos tourné vers elle.

...Oh ! je ne savais pas que vous étiez ici, M. Cressler, dit-elle en s'avancant vers lui.

« Elle lui toucha le bras, mais M. Cressler était mort, ...la tête roula sur l'épaule et découvrit la tempe trouée d'une balle juste au niveau de l'oreille » (107).

Mais Saccard et Mazaud ne sont pas les seuls personnages de *L'Argent* qui trouvent leur réplique dans le roman de Norris. Le Juif Crooks correspond un peu au Juif Gundermann. Le nom de Landry Court n'est peut-être qu'une légère corruption de Ladricourt, le nom du père de la baronne de Sandorff.

(104) *L'Argent*, p. 355-356.

(105) *Pit*, p. 378-379.

(106) *Pit*, p. 403.

(107) *L'Argent*, p. 387.

Il n'est pas moins intéressant de constater l'analogie de ces quelques détails : comme Saccard nous amène à la Bourse, c'est Jadwin qui nous conduit au Board of Trade Building ; comme Mme Caroline le fait pour la Bourse, c'est Laura qui tire le rideau sur le théâtre du Pit.

Mme Caroline, après la catastrophe, lève les yeux et voit devant elle se dresser la Bourse. « Le crépuscule tombait, le ciel d'hiver, chargé de brume, mettait derrière le monument comme une fumée d'incendie, une nuée d'un rouge sombre, qu'on aurait crue faite des flammes et des poussières d'une ville prise d'assaut. Et la Bourse, grise et morne, se détachait, dans la mélancolie de la catastrophe, qui, depuis un mois, la laissait déserte, ouverte aux quatre vents du ciel, pareille à une halle qu'une disette a vidée » (108).

Un soir de brume et de pluie, les Jadwin prennent le train pour l'ouest. Laura lève le store de la portière et jette sur la ville un dernier regard : « Là-bas où finissait la rue, le ciel couleur de plomb était marqué d'une faible clarté. Silhouettée contre ce coin de ciel clair, une sombre masse que n'égayait aucune lumière, dressait sa façade noire et formidable.

Telle est l'impression qu'elle emportait de la phase de sa vie qui s'achevait ce jour-là. Elle voyait dans l'obscurité pluvieuse les grands bâtiments gris des bureaux ; elle voyait, contre la barre de clarté attardée dans le ciel, se profiler la masse noire du Board of Trade Building, monolithe accroupi sur sa base, sphinx monstrueux aux yeux clos, silencieux, grave, muet, d'un calme de mort sous le voile de pluie qui traînait dans la nuit » (109).

(108) L'Argent, p. 384.

(109) Pit, p. 350.

CONCLUSION

Le disciple a contracté envers le maître une dette considérable, mais son œuvre n'en laisse pas moins une forte impression de nouveauté et d'originalité. Il est resté américain dans ses défauts et dans ses qualités : jugés dans l'ensemble, *Mc Teague*, l'*Octopus* et le *Pit* sont totalement différents de *L'Assommoir*, de *La Terre* et de *L'Argent*.

Norris dont la devise était : faire de la vie et non de la littérature, a su créer vivant et faire passer dans son œuvre la vigueur et l'énergie de son tempérament épique. Sans doute il a trop souvent négligé la composition et la forme artistique qui font les chefs-d'œuvre et assurent l'immortalité. Cependant, son *Mc Teague* et son *Octopus* sont des livres puissants et supérieurs à bien des romans qui doivent leur vogue passagère à la publicité et à l'engouement irraisonné des foules.

Bien qu'elle soit peu connue aujourd'hui, même en Amérique, son œuvre a exercé une grande et permanente influence. Norris fut un des premiers à exploiter le déterminisme économique qui gouverne le sort des individus et des sociétés. C'est lui qui a préparé la voie à Robert Herrick, à Sinclair Lewis et à Sherwood Anderson. C'est lui qui, avant Jack London, a magnifié la brute et montré dans l'homme le jeu des forces élémentaires. C'est lui aussi dont l'*Octopus* a inauguré la littérature des « Muckrakers » représentée dans le roman par David Graham Phillips et Upton Sinclair.

Il a surtout laissé un disciple et successeur dans Theodore Dreiser dont il fut, pour ainsi dire, le parrain littéraire. Quand le manuscrit de *Sister Carrie* fut présenté à la Compagnie Doubleday et Page, Norris recon-

nut dans le roman la marque d'un vigoureux talent et réussit par ses éloges à le faire accepter des éditeurs. Le livre fut imprimé, mais, juste avant la mise en vente, la maison, effrayée d'un scandale possible, supprima toute l'édition moins cent exemplaires que Norris aurait subrepticement envoyés à différentes revues. « Ces cent exemplaires, dit Dreiser, sont les seuls, imprimés aux Etats-Unis, qui circulèrent pendant les sept années suivantes » (1). Non seulement l'auteur de *Sister Carrie* a adopté la méthode de son protecteur, mais, par ce qu'il doit à Balzac et à Zola, il lui a succédé dans le lien qui unit le naturalisme américain au naturalisme français.

Ainsi Norris continue de vivre dans ceux qui ont suivi sa trace : comme le blé, symbole de la vie et force indestructible, son œuvre, tout inachevée qu'elle est, a porté ses fruits. Il n'a pas connu la gloire qu'il méritait, il n'a soulevé ni l'admiration du public, ni l'opposition tapageuse qui fait la renommée des chefs d'école ; pourtant après plus d'un quart de siècle « il reste, dit Mencken, l'un des plus grands écrivains des temps modernes » (2).

(1) Colophon, March 1931.

(2) Mencken, H.L. *Collected Works of Frank Norris*, vol. V. Introduction.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,

CHARLETY.

VU :

*Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,*

H. DELACROIX.

BIBLIOGRAPHIE

- E. DE AMICIS. — *Studies of Paris*. Traduit par W.W. Cady, 1879.
- A. BAILLOT. — *Emile Zola, l'homme, le penseur, le critique*, 1924.
- C. BALDWIN. — *The Men Who Make our Novels*, 1924.
- H.H. BANCROFT. — *History of California* (Vol. VII), 1890.
- T. BEER. — *The Mauve Decade*, 1926.
Stephen Crane, *A Study in American Letters*, 1923.
- H.A. BEERS. — *An Outline Sketch of American Literature*, 1887.
Initial Studies in American Letters, 1887.
- E. BELLAMY. — *Looking Backward, 2000-1887*, 1887.
- A. BIERCE. — *Collected Works*, 1910.
- P. BOURGET. — *Essai de psychologie contemporaine*, 1883.
- E. BOUVIER. — *La Bataille Réaliste*, 1926.
- J.E. BOYLE. — *Speculation and the Chicago Board of Trade*, 1921.
- P. BOYNTON. — *A History of American Literature*, 1919.
Some Contemporary Americans, 1924.
- VAN WYCK BROOKS. — *America's Coming of Age*, 1915.
Letters and Leadership, 1918.
- W.C. BROWNELL. — *American Prose Masters*, 1909.
- P. BRULAT. — *Histoire Populaire de Emile Zola*.
- F. BRUNETIÈRE. — *Le Roman Naturaliste*, 1896.
- JAMES BRYCE. — *The American Commonwealth* (Vol. I, II), 1908.

- R. BURTON. — Masters of the English Novel, 1909.
Cambridge History of American Literature (Vol. III),
Cambridge History of American Literature (Vol. III),
1921.
- P.E. CARO. — Le Pessimisme au XIX^e siècle, 1880.
- M. CAZAMIAN. — Le Roman et les Idées en Angleterre,
1923.
- CHAMPFLEURY. — Le Réalisme, 1857.
- F.T. COOPER. — Some American Story Tellers, 1911.
- Stephen CRANE. — The Red Badge of Courage: an Episode of the American Civil War, 1895.
Maggie, a Girl of the Streets, 1896.
George's Mother, 1896.
Men, Women and Boats, 1921.
- R.H. DAVIS. — Gallagher and Other Stories, 1891.
Van Bibber and Others, 1892.
- L. DEFFOUX et E. ZAVIE. — Le Groupe de Médan.
- L. DESPREZ. — L'Evolution naturaliste, 1884.
- R. DOUMIC. — Portraits d'Ecrivains.
- T. DREISER. — Sister Carrie, 1900.
Jennie Gerhardt, 1911.
The Genius, 1915.
Twelve Men, 1919.
An American Tragedy, 1925.
- G. DUHAMEL. — Essai sur le Roman, 1925.
- E. EGGLESTON. — The Hoosier Schoolmaster, 1871.
- G. ELIOT. — Adam Bede, 1859.
Mill on the Floss, 1860.
Silas Marner, 1861.
Daniel Deronda, 1876.
- J. ERSKINE. — Leading American Novelists, 1912.

- J. ERSKINE ET W. TRENT. — Great Writers of America
1912.
- G. FLAUBERT. — Œuvres Complètes (Louis Conard, Paris), 1910.
- N. FOERSTER. — Recent American Poetry and Prose,
1925.
The Reinterpretation of American Literature, 1928.
American Criticism: A Study in Literary Theory
from Poe to the Present, 1928.
- Waldo FRANK. — Our America, 1919.
- H. FREDERICK. — Seth's Brother's Wife, 1898.
- M.W. FREEMAN. — Jane Field, 1892.
Pembroke: A Novel, 1894.
- W. FRIERSON. — L'Influence du naturalisme français
sur les romanciers anglais de 1885 à 1900, 1925.
- H.B. FULLER. — The Cliff-Dwellers, 1893.
With the Procession, 1895.
- Hamlin GARLAND. — Main-Travelled Roads, 1891.
Crumbling Idols, 1894.
Rose of Dutcher's Cooly, 1899.
A Son of the Middle Border, 1917.
Companions on the Trail 1931.
- Henry GEORGE. — Progress and Poverty, 1898.
- C.B. GLASSCOCK. — Bandits and the Southern Pacific,
1929.
- Edmond et Jules GONCOURT. — Idées et Sensations,
1866.
- I.A. GONTCHAROV OBLOMOV (Traduit du russe par N.A.
Duddington, 1929).
- W. GOOSELL. — The Conflict of Naturalism and Humanism, 1910.
- E. GOSSE. — Questions at Issue, 1893.

- R.P. HALLECK. — History of American Literature, 1911.
- T. HARDY. — Under the Greenwood Tree, 1872.
The Mayor of Casterbridge, 1886.
Tess of the d'Urbervilles, 1891.
Jude the Obscure, 1895.
The Return of the Native, 1878.
- Bret HARTE. — The Luck of Roaring Camp and Other Tales, 1870.
- L.L. HAZARD. — The Frontier in American Literature, 1927.
- W.D. HOWELLS. — Criticism and Fiction, 1892.
A Case in Point. Literature, Feb. 27, 1900.
- R.D. HUNT. — California and Californians (Vol. IV), 1926.
- H. JAMES. — The Question of our Speech, 1905.
French Poets and Novelists, 1878.
The Art of Fiction, 1884.
Notes on Novelists, 1914.
- M. JOSEPHSON. — Zola and his Time, 1928.
- L. KELLNER. — American Literature (Traduit de l'allemand par Julia Franklin), 1915.
- R. KIPLING. — Œuvres.
- J. LAIRD. — A Study in Realism, 1920.
- R. LALOU. — Histoire de la Littérature française contemporaine, 1922.
- G. LANSON. — Histoire de la Littérature française, 1922.
- J. LEMAITRE. — Les Contemporains, 1888.
- A. LAPORTE. — Emile Zola, l'Homme et l'Œuvre, 1894.
- P. LENOIR. — Histoire du Réalisme, 1889.
- E. LEPELLETIER. — Emile Zola, sa Vie, son Œuvre, 1908.
- W.J. LONG. — English Literature, 1909.

J. MACY. — The Spirit of American Literature, 1912.

J.M. MANLY AND E. RICKERT. — Contemporary American Literature, 1929.

I.F. MARCOSSON. — Adventures in Interviewing, 1920.

H.H. MARTINEAU. — Le Roman scientifique d'Emile Zola.

P. MARTINO. — Le Naturalisme français, 1870-1895, 1923.

Le Roman réaliste sous le Second Empire, 1913.

Guy DE MAUPASSANT. — Pierre et Jean (Librairie Ollendorff, Paris).

Œuvres.

H.L. MENCKEN. — A Book of Prefaces, 1917.

W.L. MEYERS. — The Later Realism, 1927.

Regis MICHAUD. — Panorama de la Littérature américaine contemporaine, 1926.

Le Roman américain d'aujourd'hui 1926.

G.P. MORILLOT. — Le Roman en France depuis 1610 jusqu'à nos jours, 1892.

Charles NORRIS. — Frank Norris, Brochure, 1914.

Frank NORRIS.

Fiction

Collected Works. Doubleday, Doran et Company, Inc., 1928.

The Octopus. Vol. I. Vol. II.

Blix, Moran of the Lady Letty. Vol. III.

The Third Circle, A Deal in Wheat and Other.

Stories of the New and Old West. Vol. IV.

Vandover and the Brute. Vol. V.

A Man's Woman, Yvermele. Vol. VI.

Responsibilities of the Novelist, The Joyous.

Miracle. Vol. VII.

Mc Teague. Vol. VIII.

The Pit. Vol. IX.

Collected Writings. Vol. X.

Frank Norris of the Wave. The Westgate Press. 1931.

Poésie

At Damietta, A.D. 1250. The Occident. 19:74-5.
Oct. 31, 1890.

Brunhilde. The Occident. 19:110. Nov. 21, 1890.

Les Enervés de Jumièges. The Occident. 19:135. Déc.
12, 1890.

Poitiers. Berkeleyian Magazine, 1891.

Yvernelle. A Tale of Feudal France. Lippincott et C°,
1891.

Crepusculum. Sonnet. Overland Monthly. April, 1892.

The Exile's Toast. Reader. May, 1907.

Contes et Articles divers non réédités

Ancient Armour. San Francisco Chronicle. March
31, 1889.

The Coverfield Sweepstakes. Prose Sketch. The Oc-
cident 19:145. Dec. 19, 1890.

The Finding of Lieutenant Outhwaite. Short Story.
The Occident. 20:49-51. March 13, 1891.

Stepterfetchit. Parodies. The Occident 20:79. March
27, 1891; 20:86, April 3, 1891; 20:104, April 10, 1891.

The Great Szarratar Opal. Prose sketch. Smiles.
Nov. 18, 1891.

Two Pair. A Junior Farce. Blue and Gold. Dec. 10,
1892.

Student Life in Paris. Collier's Weekley, May 12, 1900.

Mr. Kipling's Kim. World's Work. 2:1341. Dec. 1901.

In Defense of Dr. W. Lawlor. San Francisco Argo-
naut. Aug. 11, 1902.

Critique générale de l'Œuvre de Norris

F. BRITTEN. — Frank Norris of the Wave. N. Y. Herald
Tribune Books, Aug. 23, 1931.

- D. CLIFT. — The Artist in Frank Norris. *Pacific Monthly* 17:313, March, 1907.
- F.T. COOPER. — Frank Norris. *Realist*. *The Bookman* 10:234. Nov. 1899.
- The Work of Frank Norris, *The Bookman* 16:334. Déc. 1902.
- The Sustained Effort and some Recent Novels. *The Bookman* 18:311. Nov. 1903.
- F. DELL. Chicago in Fiction. *Bookman* 38:270. Nov. 1913.
- C. DOBIE. — Frank Norris or Up from Culture. *American Mercury* 13:412-24. April 1928.
- H.M. EAST, JR. — A Lesson from Frank Norris. *Overland Monthly* 60: 533-4. Décembre 1912.
- H. GARLAND. — The Work of Frank Norris. *The Critic* 42:216. March 1903.
- A. GOODRICH. — Frank Norris. *Current Literature* 33: 764. Déc. 1902.
- Norris, *The Man*. *Current Literature* 34:105. Jan. 1903.
- C.H. GRATTAN. — Frank Norris. *The Bookman* 69:506-10. July 1929.
- W.D. HOWELLS. — A Case in Point. *Literature* Feb. 27, 1900.
- Frank Norris. *North American Review* 175:769-78. Dec. 1902.
- M.B. LEVICK. — Literary Work of Frank Norris. *Overland Monthly* 45:504. June 1905.
- C.F. LUMMIS. — In Western Letters. *Out West* 13:18. June 1900.

BAILEY MILLARD. — A Significant Literary Life. *Out West* 18:49. Jan. 1903.

H.W. PRESTON. — The Novels of Mr. Norris. *Atlantic Monthly* 91:691. May 1903.

W.S. RAINSFORD. — Frank Norris. *World's Work* 5:3276.

T. WILLIAMS. — Fiction Read and Written in 1901. *Review of Reviews* 24:591.

H.M. WRIGHT. — In Memoriam: Frank Norris. *University of California Chronicle*. 5.240, 1902.

Death of Mr. Frank Norris. *World's Work*. 5:2830. Dec. 1902.

Memoirs of Frank Norris. *The Bookman* 39:236-8. May 1914.

The Persisting Influence of Frank Norris. *Current Literature* 52:227-8. Feb. 1911.

The Spirit of his Work. *Current Literature* 33:764. Dec. 1902.

Work of Norris. *Putnam's* 6:629-33. August. 1909.

Critique des différents Ouvrages

Bliss. — *Academy* 59:111.

Mc Teague. — *Athenaeum* 2:757. Dec. 2, 1899.

Academy 57:746. Dec. 23, 1899.

The Critic 34:398, 1899.

The Bookbuyer 18:187. 1899.

A Man's Woman. — *Critic* 36:352-3. April, 1900.

Athenaeum. 2:547.

Octopus. — *Bookman* 13:245-7. May 1901 (F.T. Cooper).

The Book Buyer 22:326-8. May 1901 (A.S. Van Westrum).

Independent 53:1139. May 16, 1901.
Athenaeum 2:447. Oct. 5, 1901.
Outlook 73:152-4. Jan. 17, 1903 (A Significant Novel).
Overland Monthly, n. s. 37:1050-1. May 1901.
Harpers 103:824.; Oct. 1901.
Atlantic 89:708-9. May 1902 (H.W. Boynton).
Dial 31:136. Sept. 1, 1901 (William M. Payne).
Arena 27:547-54. May 1902 (B.O. Flower).

The Pit. — Athenaeum 1:204. Feb. 1903.
Arena 29:440-2. April 1903 (B.O. Flower).
Independent 55:331. Feb. 5, 1903.
Outlook 73:152, 1903.
Academy 64:153, 1903.
Bookman 16:565-7. Feb. 1903 (Albert B. Paine).
World's Work 5:3133-4. Feb 1903 (Owen Wister).
Lamp. 26:54-6. Feb. 1903 (A.S. Van Westrum).
Harpers Weekley, 47:433. March 1903 (The Last Work
of Frank Norris).

Responsibilities of the Novelist. — The Nation 77:411-2.
Nov. 19, 1903.
The Lamp 27:342-4. Nov. 1903.

Deal in Wheat. — Athenaeum 2:613. Nov. 7, 1903 (F.T.
Cooper).
Academy 65:501.
Bookman 18:311. Nov. 1903.

Third Circle. — Athenaeum 2:206, 1909.
Nation 88:607.
New-York Times 14:339.
Saturday Review 108:264.
Spectator 103:425.
Academy 77:419.

Vandover and the Brute. The Bookman 39:444. June
1914.
Atlantic 114:525. Oct. 1914.
Athenaeum 1:886. June 27, 1914.

- Independent 79:173. Aug 3, 1914 (The Degredation of a Soul).
Literary Digest 48:1494. June 20, 1914.
The Nation. 48:432. April 16, 1914.
The Boston Transcript. April 22, 1914 (p. 8).
New-York Times. 19:181. April 12, 1914.
Springfield Republican May 7, 1914 (p. 5).
The Outlook 170:264. May 30, 1914.
The Saturday Review 117:805. June 20, 1914.
Review of Reviews (London) 49:761. July 1914.
- The Norris of the Wave.* — New-York Times Book Review. May 3, 1931.
Review Books. August 23, 1931.
- R.D. PAINE. — Roads of Adventure, 1922.
- E. PARDO-BAZAN. — La Cuestion Palpitante.
La Literatura francesa moderna.
- V.L. PARRINGTON. — Main Currents in American Thought. 3 vol., 1927-30.
- F.L. PATTEE. — A History of American Literature, 1909.
A History of American Literature since 1870, 1915.
Sidelights on American Literature, 1922.
The Development of the American Short Story, 1923.
The New American Literature 1890-1930, 1930.
- R. PEARY. — Northward over the Great Ice, 1898.
- BLISS PERRY. — The American Mind, 1912.
The American Spirit in Literature, 1918.
- W.L. PHELPS. — The Advance of the English Novel, 1918.
- J.H. RETINGER. — Histoire de la Litterature française du Romantisme à nos jours, 1911.
- C.F. RICHARDSON. — American Literature, 1902.
- G. SAINTSBURY. — The French Novel, 1917.

D.A. SAUVAGEOT. — *Le Réalisme et le Naturalisme*, 1889.

E. SEILLIERE. — *Emile Zola*, 1923.

Le Romantisme des réalistes, 1914.

The Seventy-Second Annual Report of the Trade and Commerce of Chicago, 1930.

R. SHAFER. — *Christianity and Naturalism*. 1926.

R.H. SHERARD. — *Emile Zola*. 1897.

S.P. SHERMAN. — *Americans*, 1923.

On Contemporary Literature, 1917.

The Genius of America, 1923.

UPTON SINCLAIR. — *The Jungle*, 1906.

King Coal, A Novel of the Colorado Strike.

T. STANTON. — *Manual of American Literature*, 1909.

R.L. STEVENSON. — *Treasure Island*, 1883.

Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1886.

The Wrecker.

A.H. THOMPSON. — *A History of English Literature*, 1910.

W.P. TRENT. — *A History of American Literature 1607-1865*, 1903.

B. TUCKERMAN. — *English Prose Fiction*, 1882.

Mark TWAIN (Samuel L. Clemens).

The Celebrated Jumping Frog and Other Stories and Sketches, 1867.

Roughing It, 1872.

The Gilded Age, 1873.

The Adventures of Tom Sawyer, 1875.

Huckleberry Finn, 1884.

J.C. UNDERWOOD. — *Literature and Insurgency*, 1914.

A. VALERIO. — Frank Norris, 1916.

CARL VAN DOREN. — Contemporary American Novelists,
1900-1920.

The American Novel, 1924.

H.C. VEDDER. — American Writers of Today, 1895.

E.A. VIZETELLY. — Emile Zola, Novelist and Reformer,
1904.

Walker FRANKLIN. — Frank Norris. A Biography. Doubleday, Doran et Company, Inc. 1932.

B. WENDELL. — A Literary History of America, 1905.

T.K. WHIPPLE. — Spokesmen: Modern Writers and American Life, 1928.

Walt WHITMAN. — Leaves of Grass (Inclusive Edition, 1927).

G.E. WOODBERRY. — America in Literature, 1903.

Emile ZOLA. — Œuvres Complètes. Notes et Commentaires de Maurice Le Blond. Texte de l'édition Eugène Fasquelle. François Bernouard, Paris.



